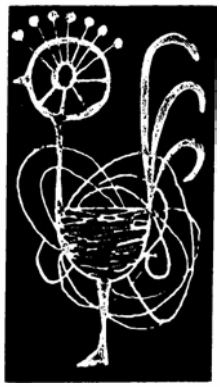
revue roumaine

1967 4



Publication littéraire
***trimestrielle**, paraissant*
en français, russe,
anglais et allemand

***Rédaction** et administration:*
***5**, Strada ION GHICA*
BUCAREST
*Téléphone: **15.35.88***

Imprimé à l'Entreprise
Polygraphique
« Arta Grafică »
***133 — 135**, calea*
Şerban Vodă,
Bucarest

SOMMAIRE

RADU BOUREANU L'histoire sensible 5

La voix des poètes

Présentation par ŞTEFAN AUG. DOÎNAŞ

NICOLAE LABIŞ Biographie ✧ Au communiste ✧ A Karl Marx 10

RADU STANCA Buffalo-Bill 14

SAŞA PANĂ Texte dense ✧ Les cadences du cœur ✧ Inventaire 16

ION GHEORGHE La femme au pain ✧ Dieu des patries! 19

CEZAR BALTAG Réfractions d'amour ✧ Réfractions en maintenant 23

VICTORIA ANA TĂUŞAN Distance 26

Prose

MIHAÏL SADOVEANU Notes du front: Mărăşti Mărăşeşti 27

VASILE VOÏCULESCO Ripailles au monastère 37

TEODOR MAZILU La Solitude et le Diable compatissant ✧ Une âme pure ✧ Un horizon élargi 50

ION ARIEŞANU Le Dimanche de l'homme 68

Pages d'histoire littéraire

Le CONTEMPORANUL et son école littéraire 78

Commentaires

PAUL GEORGESCO Mutation et valeur 86

ION BĂLU Benjamin Fondane en Roumanie 93

Profil

ION ROMAN Titu Maïoresco 100

Rencontres avec la Roumanie

GALINA SEREBREAKOVA Le culte des livres 107

VLADIMIR STREÏNU La vocation classique de la littérature roumaine 109

La vie des livres

Chroniques

RADU POPESCO	Noble Dame la Langue Roumaine	112
DUMITRU MICOU	Un Sacerdoce du soleil	114
AUREL MARTIN	L'homme et la guerre	116
MIHAÏL PETROVEANU	La palette du critique	117

Notes de lecture

GHEORGHE GRIGURCOU	Ion Alexandru: *L'enfer discutable*	119
MIRCEA MARTIN	Adrian Păunesco: *Les agneaux premiers-nés*	120
NINA CASSIAN	Virgil Teodoresco: *Rocade*	121
POMPILIU MARCEA	Ioan Slavici: *Souvernirs*	121
CONSTANTIN CĂLIN	Ion Arieşanu: *Un bonheur compliqué*	123
DAN CRISTEA	Radu Cosaşu: *On en réchappe à 33 ans*	124
MIHAÏ UNGHEANU	Mateï Călinesco: *Essais critiques*	125
EDGAR PAPU	Ion Negoïţesco: *Ecrivains modernes*	126

Vient de paraître

Al. Căprariu: *Les cercles de l'amour* ; Darie Novăceanu: *Le temps et les oiseaux* ; Negoiţă Irimie: *Jeu de planètes. Nostalgie d'infini* (H. Zalis) • Werner Bossert: *Isotopes* ; Ioanid Romanesco: *Solitude à deux*; Horia Zilieru: *Orphée amoureux* (Marina Spaco) • Constantin Nisipeanu: *Chérissons nos rêves* (Camil Baltazar) • Ion Rahoveanu: *Pays de chanson;* Doïna Sălăjan: *Vers* (Emil Manu) • Traïan Coşovei: *Mon jeune Ulysse*; Theodor Mazilu: *L'été sur la véranda* (Maria Luiza Cristesco) • Alexandru Jar: *Lagard le marqué* (Valeria Ionesco) • Vasile Rebreanu: *La chatte rousse et les anges* (Titu Popesco) • Victor Torynopol: *La France aux quatre saisons* (V. Moglesco) • Corneliu Omesco: *La môme* ; Valeriu Râpeanu: *Nous et nos devanciers* (Damian Necula) • Ion Dodu Bălan: *Valeurs littéraires* (Lucian Raïcou) • Al. Săndulesco: *Pages d'histoire littéraire*; Constantin Ciopraga: *Mihaïl Sadoveanu*; Mihaïl Sevastos: *Souvenirs de la « Viaţa Românească »* (Geo Şerban) • Stan Velea: *Reymont* (Cornelia Ştefănesco) 127-134

Théâtre—Cinéma

ARCADIU MARINESCO-NOUR	Folklore et dramaturgie	135

Chroniques

VALENTIN SILVESTRU	Horia Lovinesco: *Petru Rareş*	139

ADINA DARIAN *Golgotha* 141

Les livres

ION BIBERI Petru Comarnesco: *Ion Sava* 142

MARGARETA ANDREESCO Andrei Băleanu: *Réalisme et métaphore au théâtre;* Valentin Silvestru: *Le personnage de théâtre* 143

✦ Beaux-Arts

MARCEL BREAZU Objet ou expression? 145

Expositions

LE SALON RÉPUBLICAIN 1967 de dessin et de gravure (Paul Constantin) • VASILE DOBRIAN (Amelia Pavel) • OCTAV ANGHELUȚĂ; ION VLASIU (Dan Grigoresco) 147

Les livres

MODEST MORARIU Theodor Pallady: *Journal* 153

VASILE FLOREA Francisc Șirato: *Essais critiques;* Cecilia Cuțesco-Storck: *Une vie dédiée à l'art* 153

✦ Musique

Trois opéras:

SILVIAN GEORGESCO Ion Nonna Otesco: *Selon Mateï le voïvode* 155

PETRE CODREANU Doru Popovici: *Mariana Pineda* 156

RADU GHECIU Pascal Bentoïu: *L'amour médecin* 156

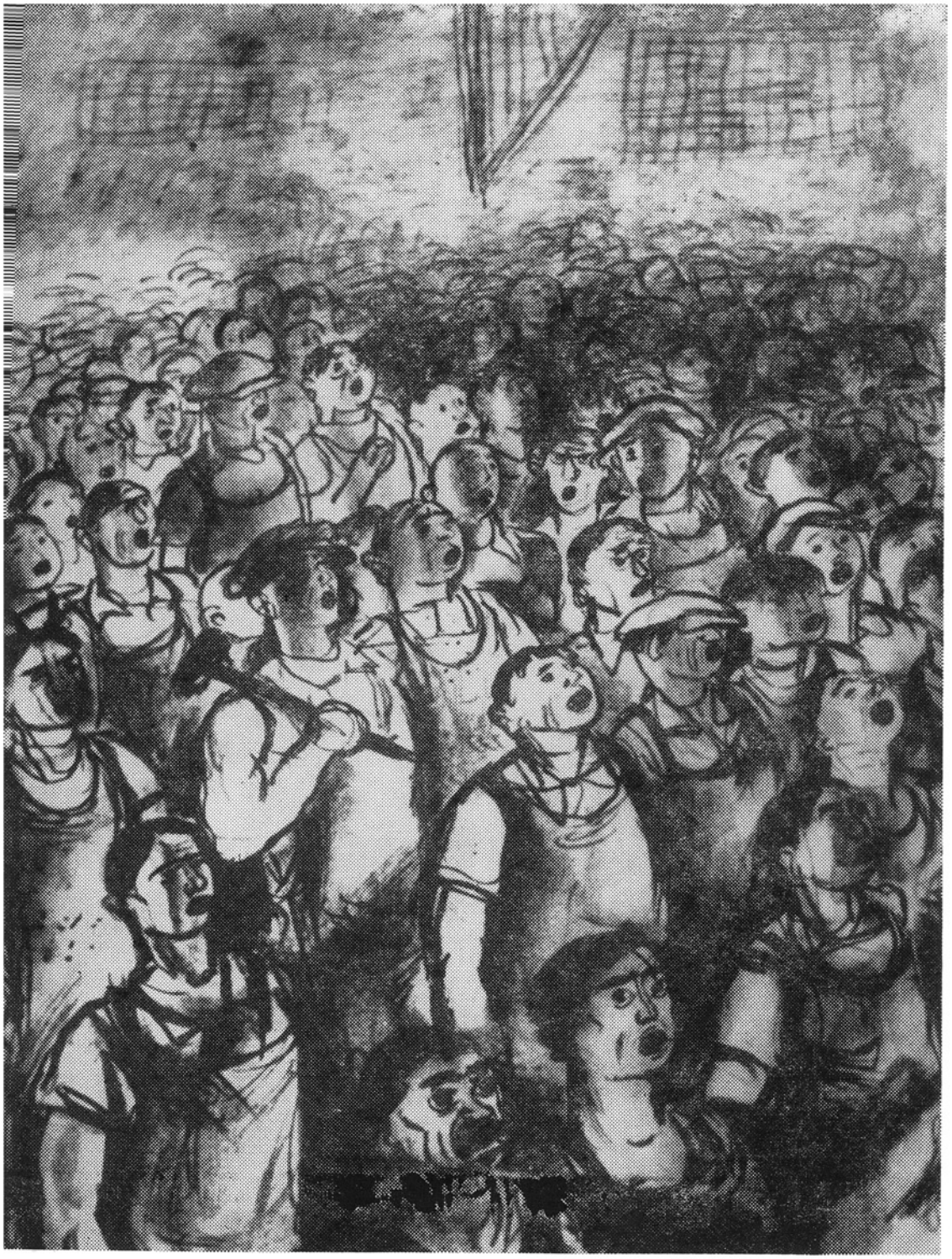
Les livres

TEA PREDA Une histoire du ballet 157

✦ Nouvelles de l'édition

✦ Nos collaborateurs

XXIe ANNÉE No 4 1967



AUREL JIQUIDI: L'Internationale *(crayon)*

L'histoire sensible

par RADU BOUREANU

A une certaine étape de l'évolution, et par suite de l'agglomération d'événements mémorables, l'apparition successive des gestes de l'humanité, le mouvement des clans et des peuples soumis à l'empire de la vie chargèrent la conscience, la mémoire des hommes. Que de données l'océan des faits et du temps n'aurait-il pas englouti si le perfectionnement constant du génie humain n'avait fait naître le besoin de perpétuer les gestes et les images de l'humanité au moyen du verbe, des chroniques, des monuments et, beaucoup plus tard, d'œuvres susceptibles d'exprimer l'ascension de l'homme sur les degrés de l'histoire. Ces œuvres furent produites par certaines consciences individuelles qui, surprises par le mouvement de l'histoire, notaient, chronologiquement, en l'interprétant ou non, les remous passagers des collectivités humaines, porteuses des données constitutives de leur existence, qu'elles transmettaient oralement à la mémoire et à la conscience de leur postérité.

Chroniqueurs, historiens et poètes, impressionnés par l'énorme temps vivant, par le déroulement de l'immense pellicule qui atteignait les proportions de l'univers, virent, au cours des siècles, chaque époque modifier la face de l'humanité. Deux démarches s'associaient dans ce *compositum* reflétant l'histoire : l'une historique, l'autre légendaire ; chacune possédait ses vertus, son coloris, sa vérité. Les historiens et les poètes se partagèrent la tâche sans, toutefois, tracer des frontières bien précises ; ils avaient l'illusion, si j'ose dire, d'être séparés par une ligne onirique. Le philosophe historien ou, si l'on préfère, l'historien philosophe Hérodote créait l'histoire à partir des données que son époque lui permettait de recueillir ; en « rêvant » l'histoire, Homère créait la légende. Et ce fut à cette étape de la civilisation ancienne, à l'aube des grandes lueurs que ces deux domaines « s'unirent » en principe. Le génie humain créa ces énormes miroirs éternels que sont les œuvres d'art, les œuvres littéraires. Celles-ci s'emparèrent de la matière offerte par l'histoire, par les actions humaines pour fixer à la fois la signification et le coloris de chaque époque dans son ensemble, ainsi que la physionomie des grandes personnalités qui apposèrent le sceau de leur génie ou de leur volonté sur un segment du temps; et même — entreprise combien ardue et hardie ! — elles fixèrent le mouvement collectif de l'histoire, celui des masses humaines,

en notant tous les méandres parcourus sur la longue voie du progrès, de la civilisation.

Les œuvres d'art qui s'imposèrent à l'éternel respect des hommes, celles que l'on ne cesse de consulter de confiance, surent mêler la fiction aux faits crus, entourer les phénomènes d'un cadre adéquat, en recueillant le profit moral, suivant la courbe du déroulement de l'histoire et la marche ascendante de la société. L'histoire transfigurée ou interprétée par l'imagination issue du plus profond des désirs humains, a également donné naissance à des œuvres qui nous rappellent une formule lapidaire de Victor Hugo : « . . . une histoire écoutée aux portes de la légende ». Certains faits recueillis dans la grande chronique du monde ont souvent déclenché le large souffle d'une mesure d'épopée. De longues périodes de l'histoire ont parfois trouvé leur expression définitive dans une formule succincte ou dans une image lapidaire, synthétique. L'œuvre d'art est pareille à un laboratoire où l'on analyse la construction, la composition et les phénomènes biologiques de la nature humaine, du milieu humain. Des œuvres comme celles de Balzac, de Tolstoï, de Stendhal ou de Gorki, qui mêlent les reflets à la fiction, sont les fiches d'analyse de l'histoire sensible de l'humanité, les diagrammes où s'inscrivent la formation de l'individu ainsi que les modifications auxquelles la pression, spectaculaire ou discrète, de l'histoire soumet celui-ci. Personne, sans doute, n'a jamais contemplé l'histoire à travers la légende aussi bien que Shakespeare. Son art est une équation où s'inscrivent à la fois la leçon de l'historien philosophe Hérodote et celle du mage Homère.

La Grande Révolution Socialiste d'Octobre ouvrit les écluses d'un immense fleuve humain qui fertilise le sol de notre époque et s'écoule vers l'avenir, enveloppé des brumes d'une « légende » de lumière et de vérité. Ses eaux ne charrient pas seulement ces œuvres directement issues du gigantesque geyser jailli voici un demi-siècle : *Sur le Don paisible*, *la Cavalerie rouge*, *la Tragédie optimiste*, *le Torrent de fer*, chefs-d'œuvre de Cholokhov, Babel, Vishnevski, Serafimovitch. La conscience artistique de l'humanité tout entière s'est vu poser des questions d'où dépendait la destinée de l'homme. Quelle que soit la réponse, les artistes, particulièrement sensibles à leur temps, ont l'intuition des implications bouleversantes du grand événement et, loin de se dérober aux questions, les affrontent hardiment. Des écrivains comme Romain Rolland, Aragon, Eluard — pour ne citer que des littérateurs français — ont embrassé avec enthousiasme les idées de la révolution socialiste. Ils ont semé la graine des disputes passionnées et fécondes sur le sol instable de l'avant-garde esthétique.

Que de créateurs modernes n'ont-ils pas vu dans les *Dix jours qui bouleversèrent le monde* l'impulsion et la justification suprêmes du message qu'ils délivraient et des formes artistiques nouvelles !

A la même époque, en Roumanie, les antagonismes sociaux fort aigus donnaient naissance à un radicalisme dont les racines plongeaiant dans des traditions nationales remontant à la première moitié du XIX-e siècle. Au cours de ce processus interne, les échos de la Grande Révolution Socialiste ne tardèrent pas à se faire entendre. Mûs par leur esprit critique et désireux de contribuer à un renouveau substantiel de la vie publique et de la conscience individuelle, les écrivains et les journalistes roumains de ce temps trouvèrent dans la cause du socialisme un ferment d'une action efficace (Panaït Istrati, Gala Galaction) générateur d'inquiétudes profondes, ainsi que de mûre réflexion (Camil Petresco), ou menant à une répudiation violente de l'état de choses existant (Tudor Arghezi).

La littérature moderne englobe un espace historique, plus large, suit des pistes vierges, fouille les entrailles de la société, analyse les rapports entre les classes, les significations éthiques, sociales et historiques, tout en se posant des problèmes et en cherchant des solutions. C'est ainsi que Bertolt Brecht, prophète caustique, joint la passion de sa fougue à l'acuité de son don d'observation pour disséquer, combattre, idéaliser et finalement brosser une fresque de ces jours historiques où les ténèbres de l'idéologie brune cherchaient à verser leur encre nocive sur ce buvard qu'était la sensibilité des foules naïves, en proie à la déroute et au désespoir. Cependant, sur le devant de la scène de l'histoire, il écarte un rideau qui s'ouvre sur la dynamique issue de la puissante contre-offensive menée par la démocratie et les nouvelles tendances humaines, avides d'accéder à la lumière. Il n'y a point lieu ici de citer d'autres exemples susceptibles de souligner les rapports, indirects ou avoués, unissant le théâtre moderne — de Sartre et Miller à Hochhut et Peter Weiss — à l'histoire. Ce que ce théâtre cherche à découvrir, c'est la responsabilité dans ses options héroïques ou tragiques.

J'ai voulu, ici, rappeler les interférences de l'histoire et de la littérature, sous l'angle historique des rapports existant entre l'homme et la société ; il me faut donc rappeler que le roman historique — mélange de fiction, de rêve et d'action — est loin de se confondre avec l'histoire proprement dite. Ce qui forme l'attrait profond des romans historiques de l'écrivain roumain Mihaïl Sadoveanu, ce n'est pas le récit en soi, mais la signification revêtue par l'intrigue et ce pouvoir qu'elle possède d'exciter la pensée et l'imagination, de sorte que les personnages, issus de l'histoire, créent l'histoire à leur tour. « La partie historique d'un caractère se trahit par le côté même qui le soumet au jugement de l'histoire », dit Alain, et il ajoute : « l'histoire ne se distingue du roman ni par l'action, ni par l'analyse des caractères, mais par cette sorte de vérité qui relève du témoignage et qui sauvegarde l'intégrité de son moule ».

Ces «témoignages» transfigurés ont enrichi la littérature roumaine d'ouvrages aujourd'hui classiques illustrant des épisodes de la lutte pour la libération nationale, certains concernant la guerre d'indépendance de 1877, d'autres la période de réalisation de l'unité nationale (1916—1918), la seconde guerre mondiale (la lutte contre le fascisme) ou enfin la révolution socialiste.

La guerre d'indépendance inspira à la fois des ouvrages de longue haleine et des œuvres de moindre importance. S'il en est peu qui braveront les siècles, on en a néanmoins composé un grand nombre dont la fougue romantique sert des fins éducatives et civiques. Parmi tous ces ouvrages, il en est qui, animés d'un patriotisme tonique, possèdent d'authentiques vertus artistiques : ce sont les poèmes de Vasile Alecsandri et de George Coşbuc et la prose de Duiliu Zamfiresco.

A l'issue de la première guerre mondiale, la prose roumaine accueillit à la fois l'histoire proprement dite et les formes de la vie sociale, déterminées par la façon dont cette guerre prit fin. Un certain nombre de romans appartenant au trésor du réalisme roumain — *la Forêt des pendus* de Liviu Rebreanu, *Effondrements* de Cezar Petresco, *Dernière nuit d'amour, première nuit de guerre* de Camil Petresco — traitent des rapports unissant l'homme et la société, analysent les phénomènes de l'époque à laquelle vivent les personnages et dépeignent la foule des personnages anonymes. Nous percevons encore l'écho de cette période de l'histoire. Les grandes transformations historiques et sociales qui déterminent la littérature actuelle et y apposent leur empreinte permettent à certains sentiments, à certaines sensations de se prolonger et incitent la

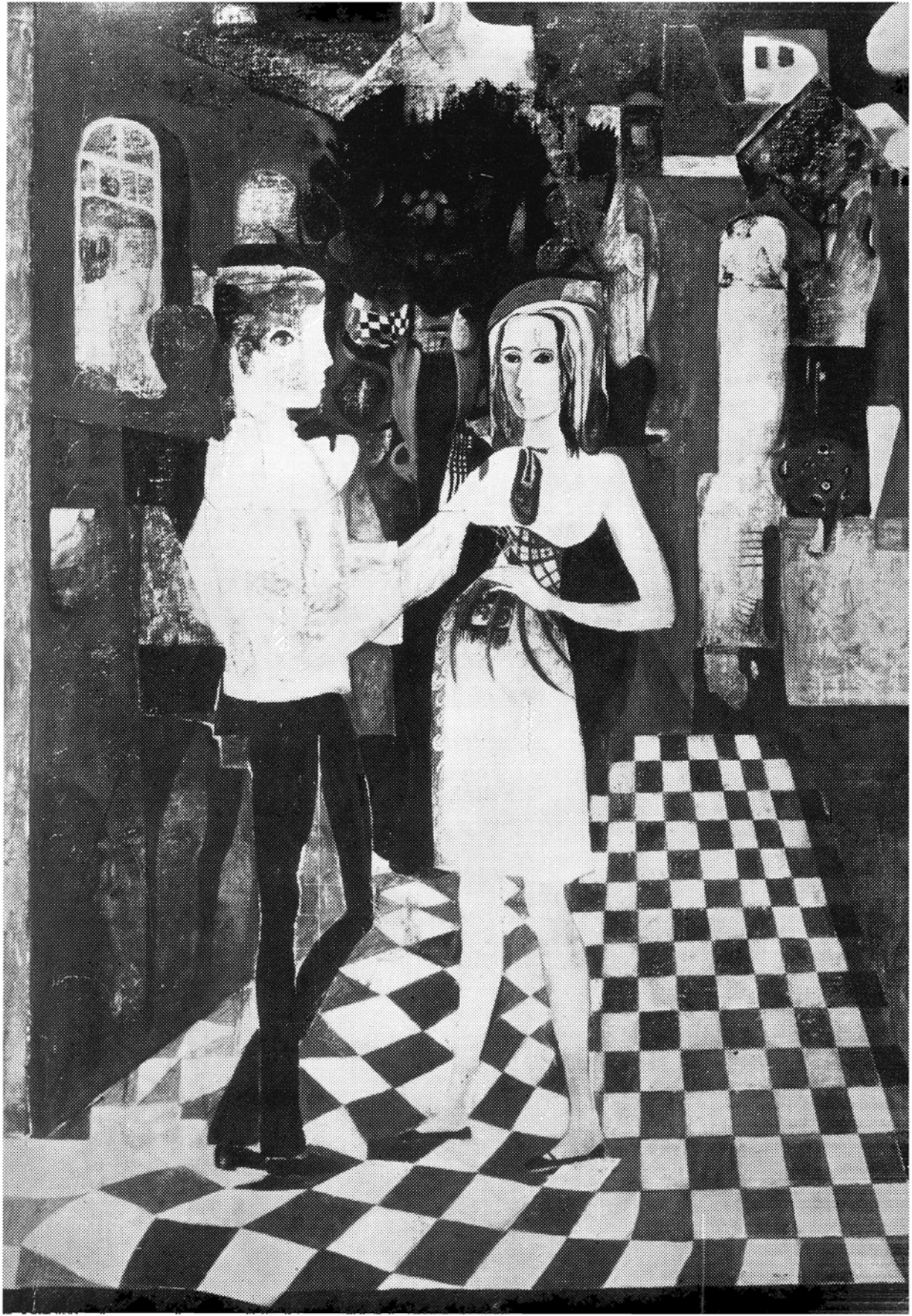
mémoire affective à se reporter à certaines dates qui semblaient avoir été fixées dans la chronique du temps : en s'écoulant, le temps historique tisse des liens visibles et invisibles, des fils, qui ne sont tranchés qu'en apparence et qui se renouent aussitôt qu'un phénomène historique en explique un autre. C'est ainsi que, dans son roman *le Jeu de la mort*, Zaharia Stanco, éprouvant le besoin de faire évoquer la première guerre mondiale par Darie, son personnage favori, relie l'actualité à cet événement historique.

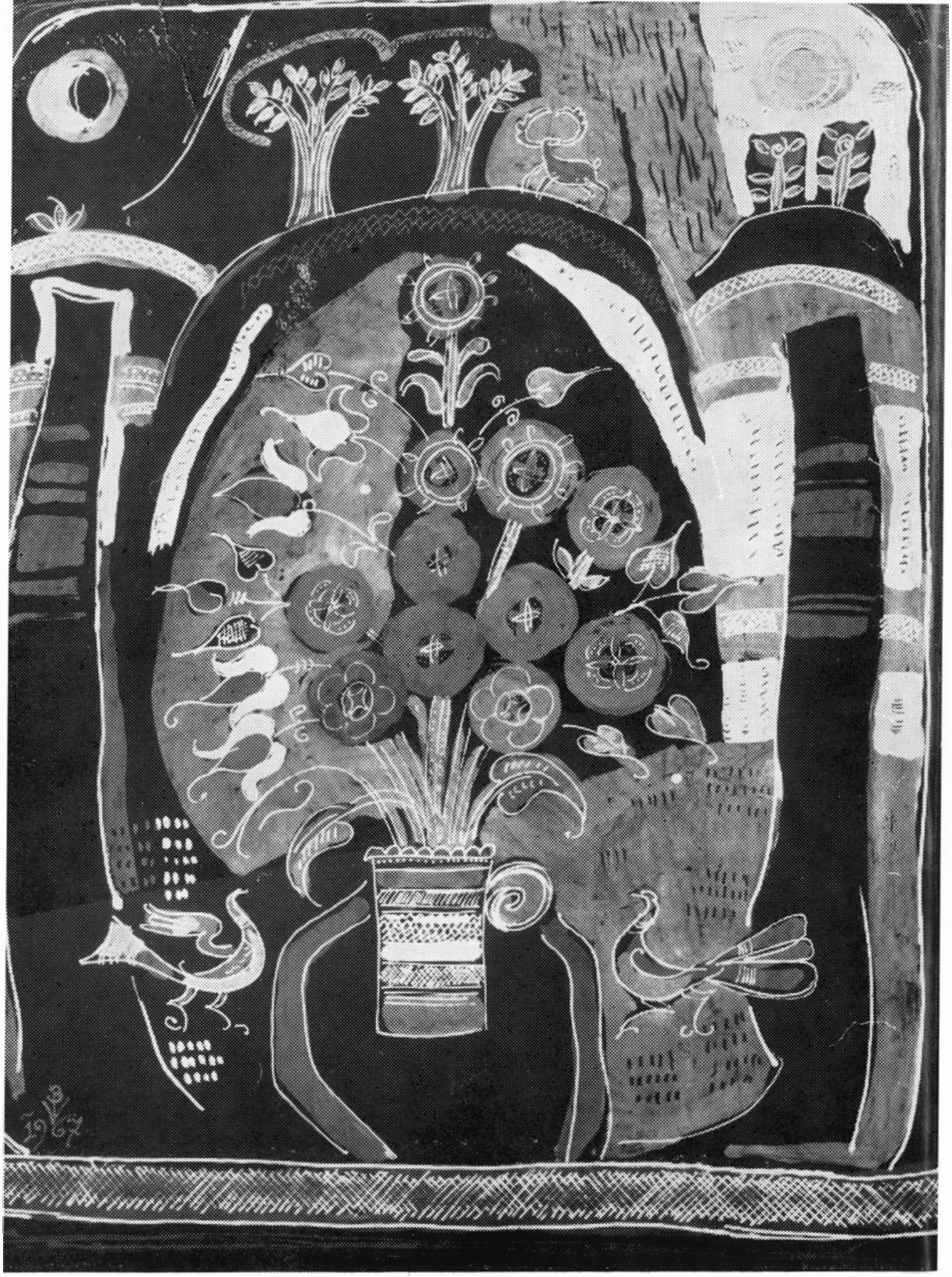
Le socialisme, qui, avec les progrès de la civilisation, s'est attaché à promouvoir les valeurs humaines fondamentales, colore la littérature de nuances nouvelles et lui fait adopter de nouvelles attitudes éthiques et esthétiques. On y découvre les significations nouvelles des rapports unissant l'homme et la société. Dans la littérature roumaine, certains livres donnent une analyse lucide des rapports existant entre la littérature et l'histoire, ne manquent jamais leur but. C'est le cas du roman de Camil Petresco, *Un homme parmi les hommes* ; le parfum d'époque, les coordonnées historiques d'où se dégage l'essence progressiste de l'esprit humain, les mouvements des masses désireuses de donner corps à leur idéal de liberté et de justice, concourent à brosser une large fresque de la révolution de 1848, en Roumanie.

Le grand nombre d'ouvrages traitant de la deuxième guerre mondiale, de la lutte clandestine du Parti Communiste Roumain, ou de la période consacrée à l'industrialisation, à la transformation socialiste de l'agriculture et aux massives constructions (constructions qui se poursuivent encore) est un réservoir d'images, de considérations, de matériaux à l'usage d'œuvres littéraires, viables à condition de ne pas se borner à fournir une inventaire des connaissances et des informations que nous possédons sur le passé. L'art défriche le terrain de l'histoire pour peu que le créateur sache choisir les faits, opérer une synthèse et créer des caractères et des âmes. Il est dans la littérature roumaine postérieure à la seconde guerre mondiale des œuvres qui ont su recueillir le pollen des faits et faire conclure à l'histoire et à la littérature un mariage de raison sincère et fécond. Ces œuvres, d'une grande richesse, ne manquent ni de nuances, ni de vigueur. *1907* de Tudor Arghezi, *Nu-pieds* de Zaharia Stanco, *les Morometes* de Marin Preda, *l'Etranger* et *la Soif* de Titus Popovici, *la Genèse* d'Eugen Barbu demeurent de vivants documents littéraires et peuvent, jusqu'à un certain point, servir de modèles.

L'histoire manie des notions générales et se meut dans un monde abstrait. Les vrais historiens portent leur regard plus haut que les cimes de la forêt des faits. Les romanciers de génie y sont encore plus heureux. Les artistes doués d'une imagination disciplinée, et habiles à faire battre un cœur dans la poitrine de leurs héros, à tout transfigurer par leurs songes, s'emparent du temps historique, tout chargé de lest humain, de sacrifices et de passions, pour créer des personnages et des hommes vivants. Faits et choses vivent à travers l'homme.

L'histoire est la somme des trajectoires décrites par les vies humaines, des changements de plan social, des heurts entre forces contraires, des marées qui portent les peuples à l'horizon de leurs plus vifs désirs, des hommes, des sacrifices et des passions. Ce qui échappe à l'historien, ce sont ces passions véritables, plus naïves, plus simples, mais profondes en raison de la nature biologique de l'homme. Et c'est ce don de pénétrer dans les tréfonds de la nature humaine, ce pouvoir sympathique de lire dans les cœurs et dans les méandres de la conscience humaine et, par là, de déchiffrer les caractères et les univers de pensées et de drames, qui confèrent à l'écrivain le droit de créer l'histoire sensible et souterraine de l'humanité.





V. BABOIE : Fleurs à l'aube (encaustique)

← GEORGETA NĂPĂRUŞ : Elle et lui (huile)

Les poètes réunis ici appartiennent à différentes générations. Présentés ensemble, ils peuvent donner une image concluante de certaines orientations caractérisant le lyrisme roumain d'aujourd'hui.

Nicolae Labiş, Victoria Ana Tăuşan, Cezar Baltag et Ion Gheorghe sont quelques noms de la pléiade désignée sous le nom de « jeune génération» qui, après 1950, a apporté un souffle de renouveau à la poésie roumaine. NICOLAE LABIŞ a été leur première voix: la plus pure, la plus pathétique; alliant l'harmonie de la poésie classique à l'incandescence des idées communistes, elle a donné le ton à une poésie engagée où le reportage lyrique dépasse le côté anecdotique pour s'imposer par la vibration authentique du sentiment. On peut affirmer que «la lutte contre l'inertie» — formule lancée par Labiş — a constitué la devise de toute sa génération.

ION GHEORGHE est un poète de l'expression violente, élémentaire, où l'expérience spirituelle personnelle s'allie à des motifs populaires — magiques et mythiques —, à des motifs de culture autochtone et universelle. Cultivant des genres très divers, allant de la ballade aux essais (les plus récents) d'une poésie bourrée de culture et ne dédaignant pas le jeu verbal, Ion Gheorghe est un talent vigoureux, toujours insatisfait et, par conséquent, en continuelle évolution.

CEZAR BALTAG, en échange, semble avoir trouvé sa formule définitive: c'est un poète des idées, auxquelles il crée une « aura» mélodique particulièrement suggestive, souvent au moyen d'une prosodie rigoureuse issue d'Eminesco et de Ion Barbu, mais aussi parfois en employant — précautionneusement — le vers libre.

VICTORIA ANA TĂUŞAN se distingue par sa poésie de l'angoisse, poésie des questions essentielles, guère féminines, qui vise à une transposition aussi fidèle que possible des données intérieures. Elle s'est récemment essayée aux expériences de « poèmes» du genre René Char ou Henri Michaux, fondés sur des images relevant du surréalisme.

Ce n'est que maintenant, après la publication de son volume posthume de poésies, que l'œuvre littéraire de RADU STANCA commence à être mise en valeur. A la fois dramaturge, acteur et metteur en scène, essayiste et poète, Radu Stanca était l'animateur du « Cercle littéraire de Sibiu», formé par un groupe de jeunes écrivains qui, durant la dernière guerre, avaient pris position contre la politique culturelle officielle, dans une lettre-manifeste adressée au critique E. Lovinesco. Il avait émis une théorie sur le renouvellement de la poésie roumaine par ce qu'il appelait le « balladesque», c'est-à-dire un mélange de lyrisme, d'épique et de dramatisme. Il avait lui-même brillamment illustré les modalités du « balladesque», en écrivant des lamentations, des légendes et des ballades proprement dites, chargées, les unes et les autres, de symboles. Bien défini, son univers poétique est celui d'un tempérament romantique, sombre et méditatif, à la démarche bizarre et pathétique, nourri des grands motifs d'ordre mythologique et culturel. Stanca fut un troubadour de l'amour et de la mort, plein de fantaisie et d'originalité.

Ancien surréaliste, SAŞA PANĂ constitue un exemple typique de la façon dont « l'avant-gardisme» roumain de l'entre-deux-guerres a su adapter ses instruments lyriques aux réalités sociales et spirituelles de la Roumanie nouvelle, la Roumanie socialiste. La pureté originelle du lyrisme, qui reste chez lui inaltérée, se concrétise en un flux d'images, ondoyant et divers.

ŞTEFAN AUG. DOINAŞ

NICOLAE LABIŞ

Biographie

Je sais. Maman disait que je naîtrais sous zodïaque ami.
Son plein-ventre reçut, en lune pleine, ce message.
De froides foudres pourfendaient l'orage.
Je sais. Maman disait que je naîtrais sous zodïaque ami.
Elle me vit en selle traversant les airs
Avec la brune, téméraire fille de la terre.
Dans mes folles foulées elle entendait le trop
Fréquent crépitement des lourds sabots de mon galop.
Ma mère croyait que mon zodïaque était propice,
Que j'étais destiné à vaincre éternités et précipices;
10 *Mais elle ne savait pas qu'elle allait mettre en moi*
Trop d'âme grave et pas assez d'échos,
Trop de vapeurs de rêve et de malaise, que devra
Piétiner le constant sabot de mon galop.
Et me voici bardé de foi et d'espérance,
Avec, gardée, couteau aux dents, une âpre persistance,
Avec, peut-être, aussi, trop de vœux pour cet âge
Lorsque la brune fille de la paix au clair visage,
La fille de la paix profonde et sage
Caressera le lourd sabot de mon galop.

Au communiste

1

Ton âme n'est point cachée,
Ses portes s'ouvrent battantes,
Pourtant, ai-je pénétré
En ses plus secrètes sentes?

Je sens clairement la horde
Musicale qui a fait
Par une certaine corde
Toute mon âme vibrer.

Ce monde amorphe et sans but
Gagne un ton limpide et pur,
En tonnerres ou murmures,
Par la corde de ton luth.

2

Printemps et vent, soleil et gel
Règnent unis comme des frères.
Le froid secoue les tiges frêles
Le soleil gonfle les rivières.

Vastes labours couvrant la terre,
Sèves s'élèvent vers les airs,
Neuves semences ont surgi
Dans le vieux bois de l'ennemi.

Pesants, silencieux, tes pas
Foulent le sol humide et froid.
Frissons humains suivre voudraient
Tes mélodies effrénées.

Quelles puissances tu consumes
Pour que la vibration s'exhume,
Qui fait tomber les vieilles flores,
Qui fait les semences éclore.

3

Fleurs blanches doucement commencent à surgir,
De grises fleurs de neiges tombent en vol spiral,
Les blanches fleurs s'élèvent, et cela fait plaisir,
Les grises fleurs retombent, et cela te fait mal.

Douleur et joie en toi mêlent leurs ondes,
Lueurs qui coupent, feux qui bruinent,

Tout vit, tout vibre de par le monde,
Tant pour la crue que pour la ruine.

Vibrer, vibrer, pour l'opprimé, pour le meurtri,
Vibrer pour le bâtisseur de granit,
Vibrer pour le rêveur,
Le pleur, le cœur, la fleur,
Pour la faute, pour le péché,
Vibrer pour l'homme, pour le nouveau-né,
Vibrer pour l'espérance, pour la danse,
Pour les gracieuses cadences,
Rythmes de flamme et roues qui poussent,
Et rien pour toi, et tout pour tous.

Je sens distinctement la horde
Sonore des chansons qui fait
Vibrer une certaine corde,
Et tout un monde résonner.

A Karl Marx

1

Lorsque la candeur dort en pétales fanées,
Quand, de sourdes secousses, le monde est ébranlé,
Lorsque les heures fuient sous le fouet des rumeurs
Et l'insomnie promène les pensers ravageurs,
Lorsque, foulée aux bottes, la paix se brise et meurt —,
Moi, je songe à cet homme au front si lumineux.
Son imposante barbe grise est coupée en deux
Par l'arc noir des moustaches amèrement courbées.
Généreux et lucide, son esprit est peuplé
D'idées et de drapeaux vainqueurs et rédempteurs.
Tel fut, depuis toujours sculpté, dans le métal
De ma mémoire, ce visage sans égal.

2

Guère ne puis comprendre comment tant de poètes
Jouent avec les rimes de notre vie concrète.
Attristé, je les vois, les observe, les guette
Lorgnant mes invisibles épaulettes
O ! Marx, je te revois si bien en cet instant

Portant gaiement sur ton dos un enfant, pendant
Que de graves pensers passent comme des eaux
Et rincent la lumière des lueurs du chaos.

Portant en moi mon mioche, je le fais danser en rimant,
Mais son ivre cadence, faite de feux flambants,
En moi s'agite et tourne, bouillonnement spiral
Qui parvient à percer et me faire si mal.

Que ce temps fasse mal ! que l'histoire elle-même
Le consigne et appelle aux cloches, aux blasphèmes.
Qu'il appelle, qu'il brûle, et répète vibrant 13
l'appel aux actes, aux lucides jugements.

3

O ! Marx, il fut un rêve qui était tien et mien.
Tu ne m'en voudras pas si je le dis mien et tien.

En français par D. I. Suchianu

RADU STANCA

Buffalo-Bill

Ce soir au défilé sera la diligence
Et nous la surprendrons en un endroit connu,
Comme en ces temps lointains où ceux de notre engeance
Avaient hache et mousquets. Comme en ces temps vécus.

Cependant aujourd'hui nous ne toucherons guère
Aux coffres pleins d'argent, aux soieries, aux bijoux,
Nous ne fouillerons pas dans les bourses qu'on serre
Ni dans la doublure cachant ce qu'on y coud.

Non pour qu'en des sacs d'or nous fouillions à mains pleines
Nous irons combattant des hommes malheureux,
Et non pour rire un peu du piège où ils se prennent
Sous des masques, amis, nous cacherons nos yeux.

Non pour nous emparer d'une blonde affolée
Qui tremble et dissimule un collier dans son sein,
Ni pour lui arracher sa bague de fiancée
Nous jouerons gentiment nos pistolets en mains.

Point ne voulons ce soir au docteur roux qui tremble
Claquant des dents, perdu, prendre son sac gonflé
Pas plus que les volailles, aux pattes liées ensemble,
Qui battent de leurs ailes près du chariot versé.

Bien plus noble, amis, est aujourd'hui la chose
Que la voiture emporte et d'un prix bien plus grand
Que n'est la voyageuse et svelte et mince et rose
Ou que des sacs pleins d'or rebondis et pesants.

Ce soir la poste amène un très grand personnage
Un voyageur de marque et un fieffé coquin.
Elle amène le Temps; qu'on lui livre passage
Car on ne peut jamais l'arrêter en chemin.

Un seigneur à palais, à beaux chevaux de race
Tirant des années bleues en grande quantité,
Un gros marchand de vin, vin fort ou bien vinasse,
Un goulu que jamais nul ne put enjôler.

D'une extrême opulence il est bardé de graisse
On voit gonfler sa bourse à travers son habit
Les bagues brillent aux doigts de ses deux mains épaisses
Il arbore à sa veste une étoile qui luit.

Son gilet sur son ventre est barré d'une chaîne
Et sur sa montre d'or, parfois, il a grand soin
De jeter en coulisse un regard peu amène
De crainte qu'un instant — sur des siècles — soit vain.

Et lorsqu'il s'assoupit aux cahots qui le bercent
Sur le banc dur du char, aux pas des mulets gris
Il dort et ronfle, lui, d'un bruit qui vous transperce
Et se repose, sage, comme n'importe qui.

En lui rien n'est étrange, il n'a rien qui éloigne
Sauf peut-être un défaut, l'avarice, excepté.
Nul pour veiller sur lui, personne qui le soigne.
Il voyage tout seul et toujours fatigué.

Alors n'ayez pas peur, ce sera une attaque
Facile et si la toile de l'éternité,
Le prenant au piège, se distend et puis craque,
Nous serons, des brigands, nous, les plus fortunés.

Car en nous emparant de lui, de ses richesses,
Nous en serons pourvus plus qu'on ne le pensait,
Et si ce soir, amis, nous le prenons, o liesse,
Ce sera réussir le coup le plus parfait.

En français par Andrée Fleury

SAŞA PANĂ

Texte dense

La cité est prête
elle attend
Poitrine nue soif de cascades
Sculptée lumière et gradin
Torches vives en cavalcade

Ici une saison interdite
Comme ces fleurs vivantes la ceignent
Mot écrasé entre rêve et action
Asphalte fondu sous les pas.

1933

Les cadences du cœur

Mary Ange

Le poète aimait cheminer parmi des spirales diaphanes
Les nuits aux ciels étoilés comme robe de danseuse
Sous les branches lourdes de rossignols
Pendants d'oreille aux flancs poudrés de nacre
Un infaillible chanteur caché dans un osselet grand comme le gosier

Il n'est plus au courant de la politique
Il aime les lys les caresses l'onyx et l'horizon
Rencontrés vivants simultanément

Le souvenir du miracle demeure enclos
Dans l'écrin aux fragiles serrures de la nostalgie
Souvenir temple bâti pour être dévasté
Il reste

un doigt sur les lèvres
une feuille pressée
Peut-être un mot peut-être le cœur d'autrefois
Une réponse aux hallucinations murmurée dans la crainte
De réveiller la coupe de lumière
Le nard enclos dans la silhouette de Sèvres
De l'aimée

Fraîche comme la rosée des matins d'avril
Soyeuse et tiède aussi
Oasis attendue.

Inventaire

Il y a tant de chants qui devraient être chantés,
Tant de faits,
Que les bras ne peuvent étreindre leur gloire.
Mûris
Par l'esprit
Les bras les ont simplement accomplis.

Il y a tant de chants qui attendent d'exploser,
De jaillir au-delà des cotes,
Comme les insectes ressuscitant un après-midi de mai,
Comme les abricotiers couverts de fleurs en une nuit.

Il y a tant de faits qui attendent
Nos bras
Qui ne sont plus seulement les nôtres
Parce que trop longtemps ils n'ont su caresser
Ceux qui avaient besoin de caresses:
Le corps troué par les balles,
L'âme barbouillée par la bassesse et l'insulte,

Par les tortures devant briser leur courage —
Derrière les hauts portails verrouillés.

Là se trempait l'âme des hommes d'aujourd'hui,
Les mots étincelaient dans les ténèbres,
Etoile polaire à l'heure des perplexités,
Et les poitrines devenaient remparts.

Il y a tant de faits — la gloire attend de les rendre immortels.

En français par Annie Bentoïu

ION GHEORGHE

La Femme au pain

Dans la clepsydre, la graine d'herbe
coule irrévocablement on ne sait d'où ;
Depuis le grondement du premier grain
une femme vend des racines de raifort
et des boutures de roses,
des carottes et du maïs qu'on fait bouillir,
des graines de fleurs, de melons, de bruyères,
dans des sacs de toile ou de papier journal,
dans des épis de mélilot, de basilic et de lavande.

A l'autre bout de la table en sapin
prend sa source le fleuve lacté du maïs,
et du pressoir s'égoutte le jus brûlant des légumes ;
les enfants, une croûte de pain à la main,
s'injurient et se battent à coup de cuillers,
puis s'en viennent chez leur mère mâchonner les racines
contre le mal de tête et l'effusion de sang.

J'achète des pommes, des semences de fleurs, du maïs,
je me tiens jusqu'au soir le front penché
sur la vapeur du lait végétal ;
un trépied d'or prend corps soudain —
deux pieds comme ceux des cigognes s'appuient aux montagnes ;
on ne voit pas le troisième, il naît de la vapeur des graines ;
on n'entend que ses griffes tâtonner la pierre de l'abîme ;
je vous prédis toutes les guerres que vous gagnerez entre vous,
je distribue au terme du chemin le néant, la naissance,
jusqu'au soir, lorsque, avertie par le tonnerre
du dernier grain, la femme renverse sa clepsydre...

Son visage pâlit comme cire,
elle vend presque pour rien ses semences et ses racines,

serre sa clepsydre dans le sac à pain et s'enfuit,
se retournant à chaque pas.
Demain, elle vendra sa clepsydre et tout ce qu'il lui reste de graines ;
elle entend ma pensée et s'épouvante en fuyant,
bute près des tramways, le pain s'éparpille hors du sac,
et la clepsydre saute dans mes bras, redressant sa semence ;
le troisième jambage du trépied frémit,
la débâcle gronde en-dessous, où le fleuve des morts se dégèle.
Comment descendrai-je du siège de Delphes?
Sur mes genoux la clepsydre commence à couler,
grain par grain, il y en a tout un silo ;
il vente, il gèle, une buée d'épouvante s'exhale
des drèches de fruits et du pain écrasé ;
je tremble, condamné sur les deux jambages du trépied,
le troisième n'est que vapeur d'or à la force secrète,
sur quoi s'appuie-t-il donc pour être si certain dans son doute?

On entend ses griffes enserrer le crâne de la femme
qui vient de crouler sous le poids de son pain ;
mais ce crâne, où trouve-t-il appui
quand le vent lave les grèves lointaines et sur elles se lamente?

Dieu des patries !

Des chars remplis de terre passaient les ponts,
terre des autres, volée le jour, volée la nuit,
vannée aux douanes pour perdre ses racines ;
trains chargés de rivières des autres, volées ;
ils faisaient irruption aux lèvres des sources,
des armes, des arcs cernaient les cascades ;
rivières prisonnières et forcées,
entassées pêle-mêle dans des wagons de bétail —
convois de terreau et de rivière pillés.

Le vol des grues rayait le ciel selon sa loi —
la doyenne déroulant l'étendard des oiseaux,
la dernière ayant pour mission définie
de s'arrêter sur un nuage

et de s'effeuiller comme un arbre :
une plume d'oiseau jaillie d'un arc que je sais,
fichée dans le poitrail du cheval de tête —
le char fuit, verse et se renverse,
le terreau s'éparpille et demeure chez lui ;
une plume d'oiseau forçant les dents du cadenas
et la chaîne casse aux poignets de la source
qui se répand et demeure chez elle...

On ne laisse rien sur place,
on charge les rocs sur des chameaux,
on les enferme dans des jardins de perdition ;
les arbres, clôturés par des remparts de sable,
le grain versé dans la fosse commune,
puis vient le tour des autres oiseaux —
vol par vol enchaînés, mis aux fers,
promenés par les rues à la pointe des flèches,
battus, fouettés auprès des fontaines,
alignés, une feuille verte sur le cœur —

un signe — et une tourmente de flèches, 21
oiseaux jetés par pelletées dans le puits ;
abattus où on les trouve,
dans l'herbe autour de l'épi,
à l'abreuvoir, sur les marches de l'eau,
où ils cueillaient de quoi faire leurs nids.
La Toussaint des oiseaux, en octobre ;
partout des dalles gravées,
des coupes creusées par les larmes —
flambeaux pour la terre éparse à la douane,
gloire aux rivières répandues !

Une étoile rouge où le faucon cria,
et pour le saule au bord du sable,

Te Deum *pour ceux qui avec des ailes*
défendent le grain et le blé —
et sur toutes choses le dernier oiseau qui s'effeuille.

Un feuillage de plumes pour les cercles

Dieu, qu'aucune goutte de terre ne sorte,
que ne s'en aille aucune larme d'eau —
des talus, des fleuves à tous les horizons,
renversés les chars de rapine,
arrêté le saccage au dernier instant...

Les combattants n'ont que ce devoir au monde,
empêcher que passe à la douane la moindre poignée de terre,
que ne leur soit ravie la moindre goutte d'eau.
Ce seul devoir, dieu des patries,
et qu'il m'est difficile pourtant de te contenter.

En français par Annie Bentoïu

CEZAR BALTAG

Réfractions d'amour

O ramène moi, cycle des choses,
aux magiques suaves confins
du jour où j'aimai, en automne,
l'arbre-fille, la vierge des pins.

« Me voici, doulce dame des feuilles,
c'est moi l'attendu, l'étranger.
De bizarre façon me réfracte
L'extrême d'où j'ai émergé.

Clepsydre de l'œil, c'est mon être
accablé de silences hagards.
Mes amours sont des phrases étranges
qui descendent vers nulle part.

Il me chasse brisé de la lice
dans l'exode du soir non heureux
l'infant des candeurs intranquille
Pierrot-voïvode le preux ».

Dans les veines de la mal conquise
fille-arbre, mon corps est captif.
Je décline et je croîs par les doubles
battements de son cœur, successifs.

Or voilà que s'approche le rire
inquiet et bouffon-enfantin
de l'infant des candeurs et du svelte
Pierrot-voïvode, pantin.

Réfractions en maintenant

Ici c'est mon soleil,
mes amis sont ici
et les fontaines,

tour à tour l'horizon est ici
roue,
coteau,
cœur,

ici, du temps des pères de mes pères
les jours se sont enfuis tout lentement
et ici se sont dit des paroles
et ici se sont effeuillées les attentes
et la pluie tomba
et les Passions subitement s'illuminèrent,

et à l'ombre des anciens arbres
les anciens fronts
veillèrent à la veillée du périple des heures...

En ce temps-là
mon cœur
était Demain,

en ce temps-là
mon corps
était Demain,
mon sang
chauffait un temps encore non créé,

ma voix non éveillée
remuait dans la poulpe des graines
la branche encor non éveillée.

C'est ici que des feux ont été allumés
on a labouré des âtres
on a dit des paroles
on a enterré des fronts
et des jours ont passé, et des nuits,
et les torrents degringolèrent
et, à l'ombre des anciens arbres,
les anciens amours
m'ont envoyé l'un après l'autre
l'ouïe et la vue
et la voix
et la couleur de mes cheveux
et les paroles

et le bruissement des pas, les miens,
et l'herbe du présent.

Ma vue est un passage,
mon ouïe : passage,
mon sang c'est le voyage le plus beau
vers le doux cœur du doux Demain
qui,
par conséquent, sera nommé mon fils
et qui va accueillir mes phrases
mes yeux
et mon soleil
et les rivières,

et je le nommerai grand-maître de mon nom
et de mon souvenir
et de mes beaux triomphes ;

ici, sur ces collines
où je serai et resterai toujours
roue,
coteau,
cœur.

En français par Mihaï Ungureanu

VICTORIA ANA TĂUŞAN

Distance

«Au milieu du ciel,
l'arbre du paradis.»
(chanson populaire)

Où est le milieu du ciel, le repos des jours
l'instant non ajouté aux nuits et à l'heure?
Où se trouve dans l'infini sonore
le chemin qui reste égal au chemin parcouru?

Là, me semblait-il dans la lumière profonde
où les dragons des comètes tombent
où les trésors jouent sous les flammes et où
éclatent les cyclones en poèmes de jade.

Ici, me semblait-il, où volent les aigles
où grandissantes les ombres tournent
où tremble le cœur, lumière du soir
entre les feuilles de mon chant de la terre.

Il me semble à présent que c'est plus loin encore
Après le dernier astre encore allumé
Je reprends mon chemin depuis la dernière mort
le dernier amour et le dernier ciel.

La route se dénude peu à peu. Silence
plus grand dans l'espace, lorsque se moulent les statues
et le verbe prononcé tous miroirs vers le soleil
m'enfonce plus encore dans le temps et ses voûtes.

Mais où est le milieu du ciel, le repos des jours?
Je le croyais au bord de cette heure,
Et ce n'est qu'un avenir contenu...
Le chemin va toujours, et toujours reste à parcourir.

En français par Andrée Fleur

Le Mausolée de Mărăşeşti

En 1967 a été commémoré le cinquantenaire des héroïques combats menés par les soldats roumains à Mărăşti, Mărăşeşti et Oituz contre les armées d'invasion des Puissances centrales

CORNEL MEDREA : Déplacement du canon (bas-relief)

MIHAÏL SADOVEANU

NOTES DU FRONT

Mărăşti

Juillet 1917

Un long trajet en voiture vers notre front de bataille, en direction des monts Vrancea ensevelis au loin dans le brouillard. En cette journée limpide et rayonnante défilent rapidement, devant nos regards, des lieux anciens et bien connus: le bocage enchanteur de Strunga, la paisible route de Roman veillée par des arbres séculaires, puis, arrivés à la route nationale, la vallée de la Moldova à droite et la vallée du Siret à gauche, sous de légères couches de poussière argentée.

Ce sont toujours les mêmes chères images de cette vieille et belle terre: les blancs villages, les vergers, les routes grisâtres. Ce sont les mêmes champs de céréales pareils à des flammes dorées dans l'immense four du mois de juillet; les mêmes tapis verts de maïs. Mais sur toute cette richesse flotte une accablante tristesse. Dans les villages et dans les champs on ne voit que femmes, enfants et vieillards. Les hommes, l'arme en main et le regard farouche, guettent l'ennemi.

Nous roulons longtemps sur la route ombragée par des peupliers frémissants. Passés par Roman en vitesse, nous nous arrêtons très peu de temps à Bacău pour filer ensuite vers Adjud à travers la chaleur étouffante de cet après-midi.

Le vent souffle en tourbillons et au-dessus des monts se dressent les nuages. Tout à coup dans un vallon nous découvrons un coin de monde nouveau parmi les bocages clairsemés. Avant notre arrivée une pluie rapide vient d'arroser l'endroit et maintenant des milliers de minuscules arcs-en-ciel scintillent au soleil; un arôme chaud et sucré flotte au-dessus des herbages fleuris.

Nous sommes pressés; le chemin descend et nous voilà arrivés sur les rives du Trotuş, à Adjud.

Ici nous faisons halte pour essayer de trouver une hôtellerie.

Le soleil descend vers le couchant entouré de nuages aux formes étranges. Les tressaillements et les sauts du vent annoncent l'orage. Le tonnerre gronde au loin. Dans la plaine du Siret, vers le midi, un autre grondement répond. Cette fois-ci c'est le canon.

En écoutant je suis tout remué.

L'ennemi n'est pas trop loin. Là-bas, tout au fond vers le sud, les campements tracent une ligne noire, endeuillée, tout le long du Siret. Et, dans ce crépuscule guetté par l'orage, comme tous les soirs, le canon commence l'effrayante sarabande de la mort. En fermant les yeux je pense à tant de douleurs, à tant de déchirements et de malheurs; et je pense encore qu'étant soumises à tous ces tourments nos âmes se sont endurcies et nos forces se sont multipliées.

Lorsque j'ouvre les yeux je vois passer une foule de soldats poussiéreux dont les figures sont brunies par le soleil. Ce sont les Roumains de cette terre à nouveau pétrie de sang, comme jadis. Il y a aussi des Russes venus d'un pays lointain où les plaines se déroulent jusqu'aux mers de glace et au grand océan; ils portent avec eux la tristesse des immenses steppes et la noire mélancolie des horizons sans fin.

Des nuages menaçants dégringolent les cimes et l'orage approche. Nous partons de nouveau et l'auto file sur la route tel un oiseau craintif fuyant les premiers soubresauts de la tempête. Mais en vain car au-dessus des crêtes un fleuve de nuages nous dépasse. Les éclairs s'entrecroisent sur nos

← ION JALEA: L'Assaut (bronze)

têtes. La foudre déchire l'air dans un bruit assourdissant et nous sommes inondés par une pluie battante.

Le soir descend ; il fait sombre ; la pluie s'arrête et le vent tombe. Seule la sourde canonnade des engins placés sur les rives du Siret résonne sous la voûte noire. Pas très loin, à travers les ténèbres, luisent les canons russes. La ligne de l'horizon clignote, telle une géante paupière de flammes.

Le ciel s'éclaircit ; en haut du ciel une étoile palpite tandis qu'à l'orient la lune monte tantôt voilée, tantôt luisante et dissipant par à coups les ténèbres qui cachent d'interminables colonnes de charrettes grinçant de leurs jantes. Par endroits, des voix s'incitent, s'appellent. On entend parfois: *na prava!... na prava!*

Et les canons lançant des éclairs tonnent de plus en plus furieusement.

Nous sommes à proximité de la ligne de feu du Siret. Nous sommes sûrs de cela dès que nous pénétrons dans Panciu. Nous pénétrons non pas dans une joyeuse bourgade bien connue pour ses fameuses caves, mais parmi des décombres. Des maisons brûlées ou démolies par les projectiles nous regardent avec épouvante par le trou des fenêtres. Un silence mortel règne. De temps en temps, à un coin de rue on peut voir un soldat, une sentinelle taciturne, mélancolique et immobile.

Et à notre gauche, les éclairs roussâtres des batteries russes fulgurent continuellement à l'horizon.

★

Dès l'aube, on voyait que nous approchions du front. Près d'Adjud, dans le voisinage de la route, une foule de prisonniers parqués entre les fils de fer barbelés sont sous la surveillance des miliciens. Ce sont tous des Allemands avec leurs bonnets ronds sur le sommet de la tête. Arrivés de nos armées de Vrancea, ils reposent têtes baissées à même la terre, fourbus et poussiéreux.

Dans une gare nous apercevons des canons allemands, dernier modèle, égrenés tout le long de la voie ferrée. C'est un butin de guerre capturé dans les batailles des derniers jours.

Puis de nouveau le grondement lointain du canon, le cimetière de Panciu, les voitures de la Croix-Rouge... Nous descendons par Străoani vers Varniţa. On sent dans l'air la menace toute proche de la mort, et une forte odeur de cadavres. Les villages sont ensevelis dans le noir et chaque bicoque a l'air d'un tombeau. A un arrêt, un soldat explique au chauffeur:

— Va doucement, la route est jalonnée par les trous des obus.

La route a une pente de plus en plus rapide. On sent la fraîcheur et l'humidité des forêts. Nous passons des cours d'eau à gué ; nous montons des collines ravinées et creusées par les abris. Eclairées par les flammes fantastiques des feux de bivouac, autour desquels les soldats s'entretiennent, on aperçoit des portes et fenêtres aux formes bizarres cachant les excavations du ravin. Tout cela a un air mystérieux. On dirait des cavernes de troglodytes. Les chevaux paissent tranquillement parmi les arbres, en bordure du chemin. A un bref arrêt, on entend le doux murmure d'une flûte. C'est une plainte sourde remplie de larmes et d'amertume. Le feu crépite, éclairant des soldats allongés à même l'herbe. Lorsque le chant cesse on entend des soupirs: oh, oh! Ensuite le silence règne à la lisière du bois et nous nous faufilons à travers l'ombre, tandis que derrière nous, parmi les vieux arbres, le feu agite ses ailes de lumière.

De nouveau nous traversons des rivières pétulantes en pénétrant au cœur de cette région montagneuse, vers Răcoasa et Verdea, pour aboutir à Cîmpurile. La route est déchirée çà et là par les obus. Sur la rive d'un cours d'eau, à la lueur fugitive d'une lanterne, nous découvrons des tréteaux de bois entrelacés de fils de fer barbelés, ensuite des rangées de barbelés devant des fossés qui se prolongent au loin, disparaissant dans la nuit.

Des maisons désertes sans fenêtres, sans portes, car, il y a quelques jours seulement, c'était ici le front de bataille. La tristesse de l'endroit, les odeurs fortes charriées par la brise nocturne, la terre profondément remuée, en sont autant de témoins muets.

Très tard dans la nuit nous arrivons à Cîmpurile au P.C. du général V. C'est un beau village, assez étendu, où pendant sept mois les Allemands ont eu leur quartier général...

Tout le monde dort. Il n'y a que les sentinelles qui veillent à l'ombre des saules. L'hôpital est largement éclairé.

La lune éclaire un ciel sans nuages. Au-dessus du village et dans les environs, tout est tranquille. Vers le couchant c'est la ligne sombre des monts couverts de sapinières. Et brusquement le canon tressaille, là, au cœur des montagnes. Le tir est rapide et on entend aussi des coups de feu. Les mitrailleuses crachent sans arrêt. C'est une attaque de nuit, vers la frontière, sur les hauteurs et dans les précipices creusés par les torrents. Nos soldats grimpent vers les sommets à la poursuite de l'ennemi, harcelant et poussant en arrière les débris des régiments adversaires.

Ici c'est Vrancea, la vieille Vrancea d'Etienne le Grand, citadelle inexpugnable où l'infraction de l'ennemi a toujours été cruellement punie. C'est la citadelle moldave, citadelle de pierre, où les nouveaux envahisseurs furent brisés et anéantis par la bravoure et la vaillance de nos soldats.

★

Le lendemain, lundi 17 juillet, nous avons un entretien d'une demi-heure avec le général V. C'est lui qui a dirigé les opérations qui ont percé le front ennemi, le 11 juillet, le forçant à une

fuite désastreuse vers la Valea Sărei et la frontière. Le général a la taille haute, et il est encore agile et fringant. Tout ce qu'il dit témoigne d'une affection sans limite pour les braves soldats roumains.

« Ici à Vrancea, au pied de la montagne, à Soveja, il y a deux localités nommées Rucăreni et Dragosloveni. Ce sont des colonies établies en Moldavie par le prince Matei Basarab lors de la paix qui fut signée entre lui et le prince Vasile Lupu. Le vieux voïvode valaque éleva, alors, au pied des montagnes moldaves, une église en souvenir de cette paix. A son tour le prince Vasile Lupu fit dont de terres aux villageois de Rucăr et Dragoslave et leur accorda diverses exemptions... Dans ces vieux emplacements où l'on peut dire qu'un début d'union fut jadis réalisé entre la Moldavie et la Valachie, les soldats moldaves et ceux du pays subjugué ont lutté ensemble pour les villages moldaves comme pour ceux des Rucăreni et des Dragosloveni venus jadis de très loin en cette terre fraternelle... La bataille a été impitoyable et je pense qu'elle a consacré d'une manière éclatante la valeur du soldat roumain. Les hautes positions ennemies ont été percées à Mărăşti le 11 juillet. Vous allez voir le village et toute l'organisation de nos positions et vous vous rendrez compte par vous-mêmes. Pas besoin de paroles grandiloquentes. Les faits parlent d'eux-mêmes. La déroute a été si violente et si inattendue que les Allemands ont abandonné en hâte non seulement la position mais aussi Cîmpurile; c'est là qu'ils avaient leur quartier général, persuadés d'y rester jusqu'à la fin de la guerre. Le lendemain, la brèche s'est élargie vers Vizantea. Le surlendemain, vers Soveja. Le quatrième jour, vers la frontière. Ça n'avait plus l'air d'une retraite stratégique. Les dépôts bondés de matériaux et munitions, les canons, les caissons et les armes abandonnés sur toutes les routes et dans tous les ravins témoignent de quel genre de fuite il s'agissait. Jusqu'à la fin, nos soldats et nos officiers se sont battus avec un élan surhumain. Tous ceux qui ont été témoins de leur indicible vaillance et bravoure en ont été bouleversés... Bientôt, lorsque vous verrez tous les lieux par où l'orage est passé, vous comprendrez mieux la marche des choses et la signification de cette date de 11 juillet pour l'armée et pour nous tous. »

En effet, Cîmpurile est un village qui s'étend sur la route de Soveja. Le général Gerok, commandant des forces armées allemandes, avait choisi ce lieu pour son état-major. Il avait fait bâtir des écuries, un hôpital, des bureaux, des dépôts de munitions, des bains. Tout cela montrait que nos ennemis étaient persuadés de séjourner longtemps dans ces endroits où ils se sentaient bel et bien chez eux.

Les Allemands répétaient à qui voulait les entendre qu'ils demeureraient dans ces parages jusqu'à ce que la paix fût conclue, nous a assuré un paysan de Cîmpurile.

Dans la rue principale du village j'ai vu se balancer, sous la brise matinale, les guirlandes en branches de mélèze, ornements indispensables aux fêtes de l'armée allemande. Les fanfares jouaient, le vin et le champagne coulaient à flots. Il y avait là aussi une installation pour fabriquer de la limonade. Le pain était rare — un pain pour trois ou quatre jours — mais à part cela, de la bonne humeur, de la confiance et des réjouissances à n'en plus finir.

On avait aménagé pour un long séjour les maisons où les soldats étaient hébergés; c'était comme pour une villégiature. On pouvait voir partout des clôtures en bois de bouleau joliment ornées. Ça et là des pavillons pour s'abriter contre la chaleur du jour et la fraîcheur des nuits, romantiques, des monts Vrancea. Dans les jardins il y avait toutes sortes de légumes: choux, laitues, haricots verts et pommes de terre, bien rangés et bien entretenus par les pauvres autochtones.

Pour la protection des soldats de l'empereur, de formidables canons étaient réunis en batteries bien camouflées. De nombreux aéroplanes apportaient tous les jours des nouvelles sur les mouvements de l'ennemi. Les dépôts du village regorgeaient de cartouches, de grenades, d'obus et de shrapnels.

A côté des canons et des munitions, il y avait quelque chose de plus important. C'était la fameuse position de Mărăşti sur la ligne du front principal.

Le village de Mărăşti, situé au-dessus des ravins, dominait nos lignes dont il n'était séparé que par le ruisseau de Limpegioara. Les habitants avaient été évacués dès l'hiver dans les villages de Cîmpurile, Soveja et Vizantea. Et dans Mărăşti désert, pendant des semaines et des mois, nuit et jour, enfants, femmes et quelques hommes ont fouillé la terre, creusant des galeries, des abris et des tranchées.

Toute la vallée du village était jalonnée de fossées pour les tireurs debout, avec des banquettes et des places pour les munitions. Et tous les éléments de ce système de défense, étroitement liés par des réseaux téléphoniques, pouvaient être isolés par des portes en fil de fer barbelé qui tombaient de haut en bas comme des pièges. A gauche du village, en regardant vers nos lignes, vers Încărcătoarea, il y avait une série de redoutes fortifiées avec des abris blindés et des fossés tortueux . Devant les redoutes et entre elles, se trouvaient des régions couvertes de barbelés formant un labyrinthe que seuls pouvaient percer ceux qui en connaissaient bien toute l'armature. Toutes les fondrières et les combes étaient flanquées de mitrailleuses adroitement posées. Dans certains points plus avancés, il y avait aussi des ouvrages en béton pour les mitrailleuses.

A vrai dire, le général Gerok, ses officiers et avec lui toute la troupe avaient raison de considérer Mărăşti comme un point stratégique inexpugnable. Une femme revenue parmi les ruines de Mărăşti racontait les avoir entendu dire que le diable en personne ne leur faisait pas peur.

Pourtant, notre plan d'attaque prévoyait que la brèche devait être faite à l'endroit le mieux défendu.

Pendant les préparatifs de l'ennemi, nos aéroplanes ont cherché à découvrir et à fixer sur la carte l'emplacement des batteries ennemies. D'audacieuses patrouilles de reconnaissance se glissaient en permanence pendant la nuit jusqu'aux barbelés et même jusqu'aux fossés, pour mettre la main sur un prisonnier et surprendre les mouvements de l'ennemi.

Petit à petit la position a été connue à fond et sur la carte les batteries ont été notées avec une grande précision.

Les lignes de notre infanterie se trouvaient au-delà de Limpegioara, sur les collines de Drăgoieşti, Vîrlan, Alba et Budui. Quoique situées plus bas que celles de l'ennemi, nos tranchées avaient, semble-t-il, certains avantages car le feu de l'artillerie ennemie ne pouvait les atteindre de plein fouet.

Plus haut, dans les bois, sur les collines de Bălan, Dragoş et Curmătura, se trouvaient nos batteries. Notre artillerie lourde, ignorée par les Allemands jusqu'au dernier moment, se trouvait sur le Dealul Mare. Elle pouvait lancer des projectilles géants jusqu'à une distance de douze kilomètres.

L'action, on le sait, fut engagée sur un front assez étendu. Mais c'est à Mărăşti que se produisit la brèche décisive; c'est pour cette raison que j'ai insisté sur les détails concernant cette localité.

Les Allemands avaient une forte artillerie, des munitions en quantité et de nombreuses troupes. Chaque soir ils se couchaient contents d'eux-mêmes et se réveillaient dispos. Chacun accomplissait consciencieusement son devoir et tous étaient persuadés de mériter la médaille de Sa Majesté.

Le 9 juillet, à l'heure du déjeuner, sous l'ardeur d'un soleil brûlant, lorsque les Allemands se prélassaient à l'ombre, les canons roumains se sont mis à gronder. Les Allemands ont souri: une blague ! Mais la canonnade est devenue pressante et brusquement des centaines de canons de tous calibres ont commencé leur jeu d'enfer. La terre tremblait et les vallons retentissaient.

Un terrible bombardement s'est déchaîné. Les bombes tombaient avec une précision inquiétante. Les unes explosaient dans le réseau de barbelés, d'aucunes dans les tranchées, d'autres au-dessus du village. C'était un bombardement systématique visant des buts précis.

Une heure a passé, deux, neuf, dix et le bombardement au lieu de diminuer semblait encore augmenter. Les batteries allemandes ripostaient sans doute, car elles avaient assez de munitions à dépenser mais bientôt les gros projectiles les ont dépistées, et c'était là chose digne d'attention et de réflexion.

A Cîmpuri, le téléphone a reçu la nouvelle de la canonnade qui s'était déchaînée sur toute la longueur du front. Dans les tranchées de Mărăşti les officiers estimaient tous que l'attaque allait se produire quelque part, mais sûrement pas à Mărăşti car c'eût été pure folie.

Des bombes de tous les calibres pleuvaient sur la terre, et l'air en était tout secoué. Pendant la nuit on eût dit des centaines de cratères lançant leurs tourbillons de feu vers les étoiles. L'épouvantable musique des projectiles déchirait l'air avec de terribles accords.

Ce bombardement dura deux jours et deux nuits. Pendant de rares accalmies, les Allemands, pour empêcher une attaque présumée, ont déclenché à trois reprises devant nos tranchées un effrayant tir de barrage.

Mais, dans la nuit du lundi, nos soldats sont descendus au fond du vallon de Limpegioara, prêts à l'attaque.

Dans la nuit du dimanche nos patrouilles avaient reconnu les points précis où les canons devaient faire une brèche dans le réseau de barbelés. Chaque chef de colonne donnait les dernières instructions aux soldats, et sur le tracé de l'assaut on avait fiché en terre des pieux.

Dans la nuit du lundi, l'artillerie a achevé son œuvre. Aux points indiqués sur la carte et bien connus des patrouilles, les explosions avaient pratiqué des brèches. Certaines parties du système de fortifications avaient été complètement détruites sur une longueur de plusieurs kilomètres. Les fossés et les abris avaient été totalement retournés. Les bombes lourdes avaient labouré profondément la terre et les abris blindés, creusant des entonnoirs géants, détruisant tout, écrasant les corps humains et ensevelissant des milliers et des milliers d'hommes sous les décombres, sous le feu et les éclats d'obus. Le dernier passage des troupes de réserve était barrée lui aussi par un ouragan de feu. Toute communication entre Mărăşti et Cîmpurile était coupée.

Le mardi, à la pointe du jour, vers les 4 heures, une fusée s'est élevée dans les airs au-dessus de la forêt où se trouvait le Commandement de la Division, et les colonnes de l'infanterie se sont mises en mouvement. Lorsque le tir de notre artillerie a cessé, les Allemands n'ont plus répondu, cette fois, par un tir de barrage, croyant que c'était seulement un piège. Alors notre artillerie a allongé le sien et les fantassins se sont élancés.

Rien ne pouvait plus les arrêter. Depuis longtemps ils attendaient ce moment.

Vêtus comme à la parade, astiqués et rasés de frais, ils avaient fait le vœu muet de mourir vaillamment.

Ce fut comme un coup de foudre. Chaque colonne avançait résolument dans le défilé. Les efforts désespérés de l'ennemi furent inutiles. Lorsque les pentes étaient trop raides, les hommes

creusaient rapidement des marches et grimpaient. Le 2e régiment de chasseurs et le 4e d'Argeş déferlaient comme les vagues d'une mer déchaînée, se jetant sur les redoutes, par le côté du village donnant vers Încărcătoarea. D'autres troupes luttaient sur le reste du front. Le général M. m'a assuré que de son poste de commande, qui se trouvait sur la colline de Curmătura, il voyait nettement les soldats grimper et sauter les fossés mus comme par un ressort; et soudain les redoutes se sont profilées sur un fond de flammes et de fumée, tandis que des hourras frénétiques se confondaient avec les hurlements du canon et les explosions.

Subitement, après ces jours et ces nuits d'effroyables bombardements, après les affres de l'attente, ce coup inattendu de notre infanterie a déchaîné une terreur panique dans les rangs ennemis.

Certains, nu-tête, ont pris la fuite vers le village, se sauvant dans les sentiers et jetant les armes. D'autres, fichaient les baïonnettes de leurs fusils en terre et, bras en l'air, se constituaient prisonniers, blêmes et tremblants. On leur avait raconté des horreurs sur la cruauté de nos soldats.

« Dites, est-ce que vous allez nous tuer ou nous mutiler? » criaient les uns, pour savoir à quoi s'en tenir.

Nos paysans, sombres et l'air farouche, les désarmaient et les dirigeaient vers l'arrière. D'autres pourchassaient à la baïonnette l'ennemi qui se sauvait. Cette terreur panique a passé au-dessus du village et dans les lignes ennemies comme une traînée de poudre. A Încărcătoarea, les Allemands ont résisté un bout de temps aux attaques furieuses, puis ils ont battu en retraite.

Une femme raconte que lorsque le téléphone a averti le village de Cîmpuri que les Roumains étaient entrés à Mărăşti, le général allemand est sorti de chez lui, à moitié habillé et s'est enfui en courant.

Au casino des officiers, une grosse bombe a explosé arrachant le poteau qui portait le fanion. Alors, pris de panique, ils ont abandonné leurs cafés au lait en se précipitant comme des enragés vers la sortie. Notre artillerie lourde bombardait furieusement Cîmpurile. De grosses bombes tombaient au milieu de la route creusant des entonnoirs profonds au-dessus desquels des colonnes de feu, de fumée et de poussière montaient jusqu'aux nuages.

Le front était rompu; les ennemis, pauvres hères affolés, se dispersaient fuyant vers la haute futaie.

Les femmes du village, frappées de stupeur, ont vu le commandant de Vizantea s'enfuir sur la colline nu-tête et en pantoufles seulement cherchant un sentier caché. Il était tout souriant la veille, en parlant de la position de Mărăşti si bien fortifiée.

Il était neuf heures. Nos troupes avançaient sans répit. Bientôt elles ont pénétré dans Cîmpurile. Là tout était en bon ordre: les dépôts d'aliments, de vins, de cigarettes; les dépôts de vêtements et de munitions. Ils n'avaient même pas eu le temps d'allumer les mèches. Les canons prêts à tirer étaient en bon état; sur la route, des armes éparpillées, des casques et des caissons. Les blessés et les morts dans la poussière; c'était une vision bouleversante et pitoyable.

« Ils s'enfuyaient en hurlant et en se bousculant... » disait un villageois.

Un de nos premiers blessés, le major Bereşteanu, soigné par le médecin français Championière, était livide et affaibli, mais souriant. Il a prononçé quelques mots.

— Qu'est-ce qu'il a dit? a demandé le médecin.

— Il dit que maintenant il peut mourir en paix car son bataillon s'est bien comporté ».

Le médecin a tourné la tête pour essuyer ses larmes.

Les prisonniers passaient à l'arrière. Partout on ne voyait que blessés, morts, sang et fumée. Et l'artillerie bombardait, sans discontinuer, la retraite de l'ennemi.

Certains de nos morts étaient figés dans des attitudes étranges, foudroyés dans leur élan. L'un d'eux, le casque troué par une balle, s'était écrasé sur un soldat bavarois qu'il avait percé d'un coup de baïonnette. Un autre, accoté à un arbre, avait l'air d'une statue en pierre avec sa bouche grande ouverte, ses yeux terribles et le bras gauche tendu en avant. Beaucoup d'autres encore étaient tombés. D'aucuns dormaient leur sommeil éternel; certains, seulement blessés, les lèvres crispées, les yeux perdus dans les hauteurs limpides d'un ciel éclatant, attendaient les sanitaires.

Parmi tous ces blessés passe un convoi terrifiant: une mitrailleuse portée par deux prisonniers et derrière, sur un brancard soutenu par ses camarades, un soldat allemand couché, la tête fracassée. A califourchon sur cette mitrailleuse il a tiré jusqu'au dernier moment. Son doigt n'a lâché la gâchette qu'au moment où un de nos grenadiers lui a lancé au front son engin. Les soldats le regardent, sombres et muets.

Le général commandant de la Division reconnaît, couché sur un brancard, un soldat qui gémit doucement:

— Eh, qu'est-ce qu'il t'arrive, Stănică?

Le blessé relève son front glacé:

— Ce n'est rien, mon général. Tout va bien, c'est pour la patrie...

Plus loin, un autre reconnaît le général et lui fait signe:

— Nous avons gagné, mon général; nous les avons battus!

Et ses traits douloureux s'adoucissent d'un sourire.

Les officiers, comme des diables, noircis par la fumée, font l'appel des soldats de leurs voix enrouées. Ils ont tous des regards effrayants sous leurs casques. On sent en eux une force et un élan sauvages.

Cette victoire a été gagnée avec les douleurs de la haine et de la vengeance.

De Mărăşti jusqu'à Încărcătoarea j'ai visité pas à pas les positions qui paraissaient inexpugnables. Le village est en partie brûlé. Ebranlés et décimés, les Allemands ont incendié l'extrémité du village pour arrêter l'avancement de nos troupes. L'autre partie a été démolie par nos projectiles.

Maintenant, sous la clarté d'un ciel doux tout s'est apaisé: au-dessus des ruines flotte une tristesse mortelle. Des femmes accompagnées de leurs gosses passent à travers le réseau de barbelés et à travers les fossés à la recherche des foyers, où jadis elles ont été heureuses. Elles ne rencontrent que cendres et ruines.

Je m'arrête et je pose des questions:

— Vous rentrez dans vos foyers?

— Nous rentrons, monsieur, que faire? Maintenant le brouillard va se dissiper au-dessus de nos têtes...

Une vieille, deux jeunes femmes et quelques gosses s'arrêtent devant un portillon tombé parmi les décombres.

Les femmes et les filles ont de beaux traits délicats. Elles sont vêtues de cottes noires qui s'harmonisent agréablement avec leurs chemises blanches enjolivées de broderies aux nuances discrètes.

— Oh, mon Dieu, dit une vieille, je vivais bien auparavant, rien à dire; et maintenant, voyez vous-même notre désolation et nos malheurs... Mais lorsque nous avons vu notre général (le général V.) pénétrer dans le village, nos cœurs se sont apaisés; nous nous sommes signées en pleurant. Il a chassé les païens ! Mon Dieu, fais en sorte qu'ils rentrent tous chez eux.

Les filles et les femmes à Vizantea travaillaient à réparer les routes... Lorsqu'elles ont vu les Allemands en fuite, elles ont envahi les forêts: « Ils se sont enfuis et nous, nous allons de nouveau jouir de la vie... »

Une jeune fille aux beaux yeux bruns et aux seins provocants s'approche en souriant:

— On était pas fâchées de voir notre village en flammes. il n'avait qu'à brûler ! Le nid des vilains brûlerait aussi ! Heureusement qu'ils sont partis, ils nous ont fait tant souffrir ! Cet hiver, ils faisaient sortir au travail, les jours de grand froid, des femmes avec leurs nourrissons au sein...

— Est-ce qu'ils vous ont tout pris?

— Ils ont tout pris, jusqu'au dernier grain de maïs qu'ils nous revendaient à 40 sous le kilo. Ensuite ils ont fouillé les caves et les greniers à la recherche de notre bien... Je ne sais comment ils ont fait pour tout trouver et tout emporter. Maintenant nous sommes pauvres mais libres par la volonté du Tout-Puissant.

— Nous avons assez pâti, ajoute encore la fille; nous étions asservies comme au temps jadis. Pour leurs corvées ils prenaient toujours les plus jeunes et les plus vaillantes. Est-ce qu'on pouvait travailler de bon cœur aux routes dont ces étrangers avaient besoin pour opprimer et détruire notre pays? A chaque coup de pioche on ravalait nos larmes. Lorsque quelque chose n'allait pas, ils nous maltraitaient et nous souffletaient... On nous a fouettées aussi, monsieur...

— Que faire? dit tristement la vieille. Ce fut notre châtiment. C'étaient des étrangers, quoi. Au moins ils ont respecté les femmes...

Je fouille leur regard. La vieille tourne la tête du côté de son foyer brûlé. Deux filles baissent les paupières. Je devine que leurs yeux sont remplis de larmes...

— Oui, c'est vrai... semblent chuchoter leurs lèvres.

Cette dernière et douloureuse pudeur me serre le cœur.

Je marche encore une journée sur les traces des Allemands à travers les magnifiques sites de Vizantea, remplis de poésie. Ici je rencontre le général M., dont la division a effectué la brèche de Mărăşeşti. Des sentiers escarpés montent jusqu'aux cimes des montagnes allant jusqu'au Dealul Sării. La brèche du front ennemi étant élargie, une partie de nos troupes ont chassé vers le sud les colonnes décimées de l'ennemi. Tout le long du chemin on peut voir encore des caissons inutilisables.

Nos régiments ont continué à harceler l'ennemi. De vallon en vallon, d'un versant à l'autre, ils l'ont pourchassé sans répit jusqu'au loin sur les crêtes des montagnes où nos soldats se sont heurtés à un nouvel obstacle: les régiments que Mackensen a fait venir de Macédoine. Ici, sur le Dealul Sării, les batailles se poursuivent avec une violence inouïe. Nos soldats, pareils à des chèvres, grimpent les rochers et luttent nuit et jour, sans repos.

— Dans cette région, dit le général, les lieux sont âpres et sauvages comme nulle part ailleurs. C'est Vrancea l'inconnue, la dure Vrancea des jours anciens. Ecoutez le grondement du canon; il retentit dans toutes les vallées. Chaque soldat a un tressaillement et serre la crosse du fusil en écoutant cette voix... C'est un corps à corps mortel dans les sombres fourrés, dans ce royaume des sauvagines.

On entend, en effet, le rugissement des canons résonner dans les profondeurs...

Ici on voit encore un gros butin de canons, matériaux et munitions. Puis nous nous dirigeons vers un autre coin de Vrancea: vers Soveja.

Ensuite nous allons encore plus avant, vers la frontière. Sur la magnifique route qui serpente vers Lepşa, on aperçoit, à travers ces lieux romantiques, les traces des Allemands en fuite. Leurs gros casques lourds, pareils à de petites marmites, sont éparpillés et renversés dans tous les fossés.

Arrivés aux lignes d'en haut, nous assistons pendant une heure et demie à un duel de l'artillerie entre nos batteries et celles de l'ennemi. Les vallées sont remplies de cris et détonations terribles, tandis que les projectiles traversent l'air avec un froissement de soie rêche.

L'ennemi riposte. Les bombes tombent sur la route; elles arrivent avec un bruit effrayant en éclatant et en lançant des nuages noirs et grisâtres. Les éclats voltigent comme des abeilles en folie.

Une voix appelle un brancard. Un blessé apparaît bientôt, étendu sous sa capote. Ses lèvres et ses yeux sont brûlants. Un éclat d'obus a pénétré dans sa cuisse.

Dans la vallée, sur la Lepşiţa, nos lignes avancées ont été attaquées par quelques compagnies allemandes. Le poste de commande est averti. L'artillerie redouble le tir. Le foudroiement des batteries est assourdissant là-haut, sur les cimes.

Au téléphone, le colonel écoute le rapport de la vallée:

— Allo ! Qu'est-ce que c'est, lieutenant Hancea? Tu es attaqué par deux compagnies?... Tiens bon, mon garçon, il ne faut pas reculer....

Dans la vallée, la fusillade retentit et les mitrailleuses crépitent aussi. Tout bouillonne.

Le lieutenant Hancea répond. Il demande une provision de grenades. Il faut aussi que l'artillerie intervienne. Il paraît que sa position est assez critique; il est attaqué de deux côtés.

Le colonel sourit à l'appareil, ému et troublé en même temps.

— C'est bon, Hancea, bien... Il dit qu'il préfère mourir lui et les siens que de reculer d'un seul pas !

Notre artillerie gronde. Les bombes ennemies éclatent tout près.

Les soldats qui renouvellent les munitions passent dans la vallée le dos chargé de sacs remplis de grenades. Ils déambulent, indifférents, habitués aux explosions.

Pendant une heure et demie le poste avancé du lieutenant Hancea a repoussé trois attaques. Les Allemands ont été rejetés dans la vallée. Les grenades pleuvaient sur leurs têtes. Ils ont été mêlés à la terre...

A la fin l'artillerie cesse son tir et les échos des futaies et des vallons s'apaisent.

En revenant, je rencontre nombre de prisonniers. Des Allemands seulement.

Un jeune homme chagrin, à la figure blême, parle avec lassitude. Il est de Dettmold. Depuis trois ans il a lutté sur tous les fronts d'Europe. Ici, à Vrancea, aux dires des officiers, il s'est passé quelque chose d'épouvantable.

Ils se sont battus aussi ailleurs. Souvent ils ont été vainqueurs, parfois vaincus. Mais à Mărăşti ils ont subi de la part de nos soldats courroucés un coup si terrible qu'ils ne s'en sont plus remis...

Ils reconnaissent que par cette bataille, bien conçue et d'une exécution parfaite, indifféremment de ce qui va se passer demain, notre armée a gagné indiscutablement un titre de gloire.

La bataille de Mărăşti passera dans notre histoire comme une œuvre d'art militaire, solide et sérieuse. Tout son déroulement a été minutieusement prévu et l'exécution a été conforme au plan initial. chaque soldat a su où il allait et tous ont fait leur devoir. L'artillerie a été d'une précision effrayante. Les officiers allemands prisonniers ont confessé cela avec étonnement et admiration.

Si dans la terrible tourmente qui secoue les peuples il peut y avoir encore des ambitions; si nos pauvres âmes , attristées par la mort, peuvent poursuivre encore des vengeances; si parmi les ruines et le sang l'œil humain peut encore luire, cela n'a pu se passer qu'à Mărăşti. Après d'innombrables humiliations, défaites et larmes, le paysan-soldat s'est précipité, le 11 juillet, comme dans une folie de sacrifice, élevant à Vrancea les hécatombes de sa vengeance !

Paix aux morts inconnus, passés dans la consolante éternité !

Mărăşeşti

Août 1917

C'est un souvenir d'il y a douze ans...

J'étais invité à un mariage, celui du poète St. O. Iosif, quelque part dans un village de «răzeşi» enfoui parmi les vignobles et les vergers sur les fameux coteaux de Tecuci. C'était au mois d'août et les jours se suivaient chauds et limpides.

Il y avait une longue suite d'invités à cette noce, beaucoup de rumeur et des ruisseaux de vin, comme au temps de nos ancêtres.

Le lendemain de la cérémonie, après un bref repos et beaucoup de « borsh » bien aigrelet, la jeunesse s'éparpilla, aux sons des guitares et des luths, dans les sentiers aboutissant à la célèbre colline de Cucuieti.

Sur l'un des versants se trouvait l'auberge d'un Hongrois à tête de bandit. Le vin y était sûr et le poisson, trop salé; mais nous, nous étions jeunes et heureux.

Un vieux ménétrier, la figure noiraude et la barbe chenue, commença à jouer, sous l'auvent de la futaie, la chanson de Codreanu. Nous marchions à pas lents et les accords de la vieille ballade résonnaient harmonieusement dans les ravins se trouvant à nos pieds. En haut, sur la cime de Cucuieti, l'horizon s'ouvrit brusquement, et mes regards émerveillés plongèrent aux quatre vents du pays moldave. La plaine du Siret se déroulait à perte de vue vers le septentrion et vers le sud, avec ses eaux scintillantes, ses prairies et bocages, ses hameaux ensevelis dans une brume violacée. Vers le couchant on voyait les versants couverts de sombres sapinières aux nuances de plus en plus estompées et se perdant sous l'immensité d'un ciel d'août blanchâtre. En haut, il y avait les villages et les bourgades aux appelations anciennes. En bas s'étalait la plaine de Mărăşeşti. Tout un pays palpitait à nos pieds, avec de blancs villages, des clochers luisants et des champs; et le Siret coulait paisible vers le Danube et la mer, traversant des taillis et reflétant dans son onde le ciel et le foyer enflammé du soleil.

Je me sentais rasséréné devant ce spectacle et une brise légère, chargée des tièdes arômes émanés par le serpolet et l'armoise des étendues lointaines, me pénétrait jusqu'au fond de l'âme.

C'était un pays paisible et heureux, où les ménétriers jouaient des ballades sur les collines de Cucuieţi.

Ces jours-ci,—bien des années après —, une voiture gravit rapidement les collines de Tecuci et, tout à coup, de nouveau j'ai sous les yeux les mêmes sites d'antan.

Des jours, des semaines et des mois ont disparu à jamais dans la nuit du temps. Les saisons sont revenues parées de leurs éternelles richesses. Tout à coup, un long frisson a parcouru le monde. La tourmente de la guerre tournoie au-dessus des monts lointains, se rapprochant peu à peu du Siret. Au nord, on aperçoit leurs contours estompés par la brume. Au sud, dans les environs de Mărăşeşti, le canon gronde sans trêve. La fumée des incendies monte continuellement. On voit des flammes jaillissantes et des explosions. Le regard embrasse tout le panorama, à partir du pont de Cozmeşti où une rangée d'arbres court le long d'une route en decà de la bourgade de Mărăşeşti, vers les collines de Panciu... Partout, des soldats sont enfouis dans le sol. Des canons grondent tout près et très loin, au bout de l'horizon.

Dans ce décor grandiose, qui m'avait charmé jadis, s'est déroulée une sanglante tragédie. Du 23 juillet au 7 août, aux alentours de Cozmeşti, Mărăşeşti et Panciu, a eu lieu un combat féroce, pas à pas, heure par heure, nuit et jour, sans relâche. Ce fut une des plus terribles batailles de toutes les guerres mondiales.

Assis à l'ombre d'un noyer, parmi les vignobles de la colline, au-dessus du Siret, je regarde le champ de bataille et le général B. me donne tous les détails sur le déroulement du combat, avec calme et simplicité. De temps en temps le canon nous impose un arrêt imprévu: de temps à autre l'aspect paisible du village change brusquement sous l'effet des explosions.

Il paraît que pour la fin du mois de juillet, le général feld-maréchal von Mackensen avait décidé d'essayer un coup désespéré du côté du Siret, pour percer notre front à Cozmeşti, et atteindre Adjud.

Le plan était, sans aucun doute, habile. Son exécution eût signifié l'isolement de la ligne du Trotuş et l'ouverture d'un passage vers la Bessarabie. Des lettres trouvées sur des prisonniers allemands témoignent qu'ils espéraient que ce «nouveau coup de maître» du feld-maréchal hâterait la fin de la guerre. Les mots « Moldavie », « Jassy » étaient des sons qui avaient retenti agréablement aux oreilles des officiers et soldats allemands. Dans l'accablement de cette interminable guerre c'était comme un mirage dans le désert. C'était une étape, un pas vers le but et vers la fin.

Le 23 et le 24 août les Allemands attaquèrent de toutes leurs forces les lignes russes de Pădurea Neagră près du Siret, vers Putna et Şuşiţa. Nos alliés russes, battus par des forces supérieures, reculèrent. Dans la nuit du 24 août, résolues à combattre avec ténacité, nos troupes prirent la place des Russes fatigués.

— Il faut arrêter le torrent ou mourir jusqu'au dernier !

La bataille se développa petit à petit sur un front de 60 kilomètres, du Siret jusqu'à Panciu. Les Allemands attaquaient partout. Dès les premiers moments, leurs intentions se dessinèrent clairement: percer le front en direction du pont de Cozmeşti.

De grosses masses de troupes furent concentrées en vue d'une opération de cette envergure, qui devait sans doute être foudroyante. En général, la rapidité assure le succès. Nous avons pu nous en rendre compte et nos ennemis plus encore, à la bataille de Mărăşti. Ils firent venir douze divisions pour cet exploit. Une artillerie qui avait ses preuves sur tous les champs de bataille de l'Europe déchaînait d'affolantes tempêtes de feu et d'éclats d'obus. Parmi nos fantassins tombèrent des

projectiles chimiques et des nuages de gaz asphyxiants et lacrimogènes se traînaient sur le sol et dans les tranchées.

Avec une furie qui s'amplifiait d'heure en heure, le combat prenait des proportions gigantesques.

Les Allemands jetaient, vague après vague, leurs masses d'assaut. Leur artillerie avait déchaîné un tir si effroyable que, par endroits, il n'y avait pas le moindre bout de terre qui ne fût fouillé et retourné par les obus. Après de brèves accalmies durant lesquelles l'ennemi, fatigué, cherchait à se recueillir, et mettait en ligne des troupes fraîches, la bataille s'allumait de nouveau, impitoyable et cruelle.

Nuit et jour, nos troupes, de beaucoup inférieures en nombre, ont tenu front à ces avalanches de feu, de fonte, de gaz et de soldats hurlants. Jours et nuits sans fin qui se succédaient dans une atmosphère grisâtre, dans l'ombre tragique de la mort. Des collines au-dessus du Siret on voyait le champ de combat enveloppé de nuages noirs. Les canons secouaient la terre. Mitrailleuses, fusils, grenades, rugissements humains, tout se mêlait dans un grondement fantastique, dans une vision d'apocalypse.

Ainsi, pendant des jours et des nuits interminables, nos troupes ont combattu à proximité des villages de Străjesco, Moara Roşie, Moara Albă, Mărăşeşti. Les divisions allemandes, au bout de deux jours, avaient été remplacées par d'autres divisions, plus reposées. Nos lignes s'en étaient aperçues à la nouvelle vigueur des attaques. Nos officiers et nos soldats se munirent de nouvelles quantités de grenades.

Pendant toute cette bataille, notre artillerie, bien située sur la gauche du Siret, pilonna le flanc des colonnes ennemies, leur causant des pertes effroyables. Nombre de bataillons furent mêlés à la terre. Il en venait toujours d'autres, et d'autres encore. Surtout pendant la nuit, les attaques se succédaient sans discontinuer. Alors le ciel s'ornait de milliers de lampions dont les flamboiements d'un instant éclairaient la tragique tourmente d'en bas, tandis que partout le tir de barrage traçait des lignes de feu. Les crépitements et les éclats des mitrailleuses paraissaient une ronde joyeuse dans cette monstrueuse symphonie.

Pendant la durée de ce combat — près de quinze jours — nos soldats ont été vigilants et infatigables. Ils ont repoussé les assaillants, ils ont contre-attaqué, combattant avec une énergie terrifiante. Cette énergie sans pareille, peut-être sans précédent dans les annales de la guerre actuelle, c'est le plus grand titre de gloire de notre armée.

Forcés de reculer parfois, débordés par ailleurs, les officiers et les soldats n'ont jamais flanché. Même en reculant ils ont toujours combattu. Après une trêve ils contre-attaquaient de nouveau. Leur âme, fidèle à la terre de nos ancêtres, et la violence de leur amertume ont éclaté avec une force si terrible que l'ennemi, malgré son nombre, fut obligé de s'arrêter totalement épuisé.

On sait que les blessés arrivaient en vitesse aux postes de secours, pour les pansements, et revenaient vite à leurs places, avalant en marchant un morceau de pain. « Nous n'avons pas le temps, nous n'avons pas le temps! » Seuls, les grands blessés, pouvaient être retenus par les médecins.

Ni les gaz, ni les explosions de l'effrayant bombardement n'ont ébranlé le moral du pauvre paysan. Beaucoup tombèrent; les survivants, mâchoires serrées et yeux sanguinaires, décuplaient leurs forces. Grenades et baïonnettes frappaient sans ménagements.

Des monceaux de cadavres marquèrent l'endroit où une partie de nos troupes fut submergée par des forces supérieures.

On demanda au capitaine G., du 8e régiment d'infanterie, de se replier, l'arrière de son bataillon étant menacé.

— Ma consigne est de combattre sur cette position jusqu'au dernier de mes hommes, répondit-il simplement. Je ne peux me replier sans un ordre écrit ! Et d'une voix émouvante il crie à ses hommes:

— Mes garçons ! mes frères ! nous allons mourir ici jusqu'au dernier; pour notre patrie !

Encerclés par l'ennemi, les gars du capitaine G. ont combattu férocement. Ils sont tombés un à un; leur capitaine aussi; ils sont tombés tous. En cette horrible endroit la plaine était gorgée de cadavres. Ce spectacle effraya même les lignes ennemies.

Le major Atanase Ionesco, commandant d'un bataillon du 32e régiment, attendait le moment de partir à l'attaque en un point où l'assaut des Allemands était des plus violents.

— Allons-y, monsieur le major ! criaient les soldats.

— Attendez, mes garçons, attendez que le moment arrive.

Ils attendaient ce moment, brûlés par les impitoyables rayons du soleil, enveloppés de poussière et d'une fumée suffocante. Pour plus de commodité, les soldats enlevèrent leurs vêtements, quittèrent les godillots, jetèrent leurs casques gardant seulement leurs armes et leurs munitions.

— Allons-y, monsieur le major, on n'en peut plus !

Alors, le major perdit patience lui aussi. Et ils lancèrent une fougueuse attaque contre le flot des troupes ennemies, car il fallait à tout prix barrer leur avance. Puis soldats, officiers, commandant tracèrent un cercle autour d'eux en prononçant les paroles sacramentelles: « Ici je vais mourir ! » Tous ont péri, jusqu'au dernier, aucun ne recula !

Ce sont là quelques exemples seulement de la grandiose épopée vécue par l'armée roumaine en ces nuits et ces jours cruels de Cozmeşti et Mărăşeşti.

L'obstination et une effrayante énergie ont gagné en fin de compte cette grande bataille.

Quinze jours après, l'ennemi s'arrêta. Ses bras tombèrent et le découragement inclina sa tête. Haletant, il se porta en arrière pour lécher ses terribles blessures. Le maréchal von Mackensen regarda la carte avec incertitude et amertume, et ferma les yeux en pensant aux hécatombes qu'il avait provoquées dans la plaine du Siret. Dix à douze divisions allemandes ont péri en cette bataille...

...Lorsqu'on écrira les pages épiques de cette guerre de libération et de martyre, les générations futures frémiront. Du fond des vieux contes ténébreux, une lointaine image surgira, dont parlent les chasseurs du temps jadis:

Un aurochs est acculé par une meute de loups sur un talus boisé au bord d'un lac. Sa crinière est tout hérissée et ses yeux courroucés sont terribles. Il fouille la terre de ses sabots; son souffle est brûlant, il mugit. Autour de lui il n'y a que sang et corps éventrés. Mais les fauves sont en nombre, ils le cernent en hurlant, et le harcèlent sans répit. Leur nombre augmente et la forêt est toute frémissante de cris.

Accoté à un vieux chêne rouvre, les cornes prêtes pour l'attaque, l'aurochs a parfaitement compris le danger. Mais hôte magnifique et libre de la forêt, il doit tomber vaillamment.

La meute obstinée revient à l'assaut. Les loups lui sautent dans le dos.

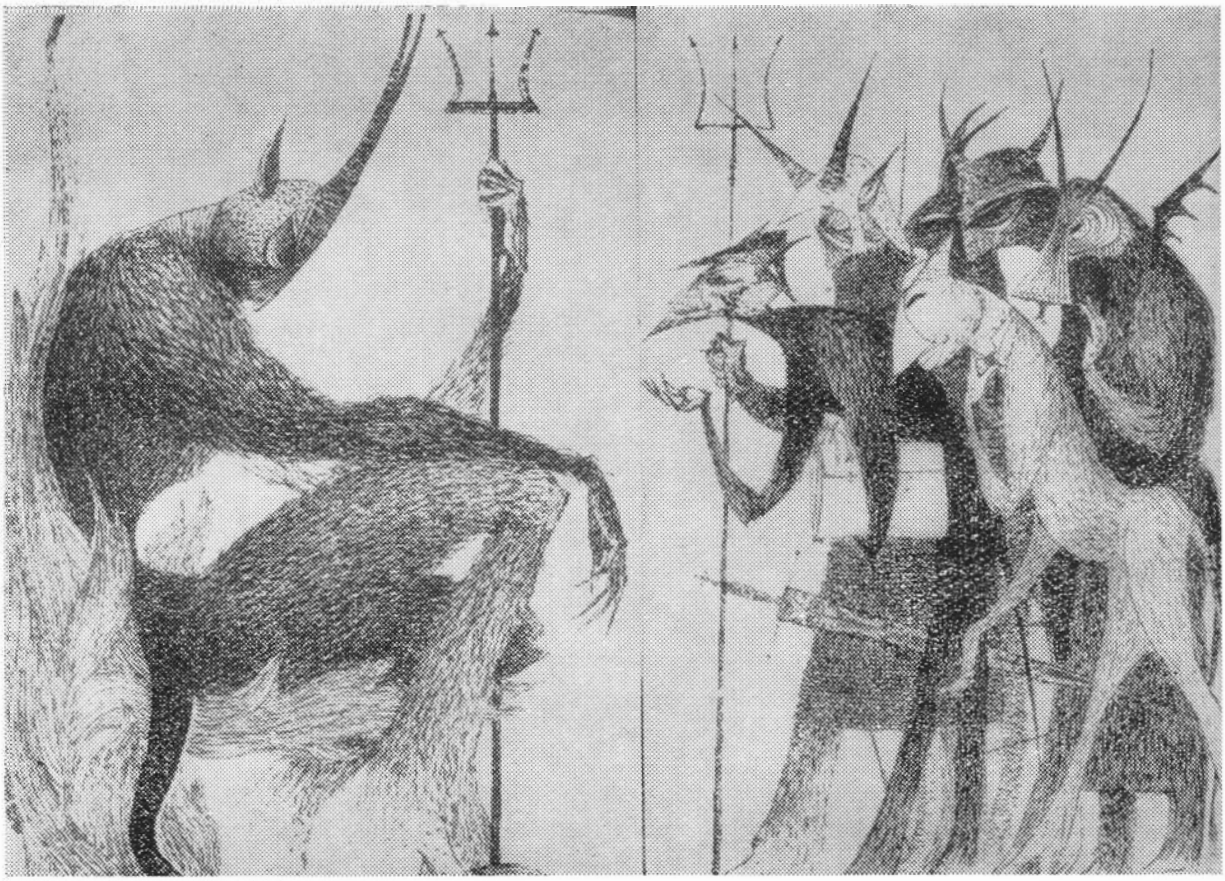
Alors, se secouant et mugissant épouvantablement, l'aurochs se raidit, s'élance et plonge parmi les vagues. Il entraîne ses ennemis au fond de l'eau, reparaît au-dessus de l'eau tout essoufflé puis, haletant, plonge à nouveau.

Lorsque tout est fini, il grimpe sur la berge et s'éloigne vers la clairière, sanglant mais superbe et inflexible, léchant ses blessures sous les derniers rayons du soleil couchant.

De ce vieil aurochs, emblème de notre pays, se souviendront tous ceux qui nous suivront lorsqu'ils liront les événements de la tragique guerre menée par nos soldats.

En français par Cezarina Manoil

Illustration de Aurel Stoicesco pour la *Tiganiada* de I. Budai Deleanu



VASILE VOÏCULESCO

Ripailles au monastère

« Mais cette fois-ci, c'est une histoire vraie » commença-t-il, et ses yeux bleus vrillaient le lecteur, encore morose.

Depuis des dizaines d'années, le Révérend Ilie, de l'Eglise princière du bourg, promenait son *potcap* [1] rouge et sa large ceinture amarante d'archiprêtre à travers le département, inspectant églises, ermitages et cloîtres. D'un naturel obligeant, il avait trouvé grâce aux yeux des dirigeants des deux partis politiques qui se succédaient au pouvoir, de sorte que — lorsque l'un d'eux déposait son mandat — lui restait sur ses positions.

Il avait commencé son ministère les cheveux d'un noir de corbeau et la barbe de la couleur des corneilles, maintenant c'étaient comme des espèces de poignées de mousse de savon, blanches et molles, qui lui pendaient tout autour des mâchoires, caressées par le vent et la poussière des chemins.

Comme le traitement était modique et le casuel moins que rien, l'archiprêtre avait interprété à sa manière la pensée du législateur qui, n'ignorant pas comment les choses se passent chez nous, avait intelligemment conçu cette ladrerie budgétaire à l'égard de l'activité des archiprêtres. C'est-à-dire qu'il savait que — aussi important que fût le traitement du prélat, les frais de voyage et d'entretien étaient à la charge de ceux que l'on était censé inspecter. De sorte que l'archiprêtre tombait dès patron-minet, à l'improviste, dans quelque village des environs du bourg. Là, il renvoyait la carriole qui l'y avait amené et se mettait en route à pied, comme les apôtres.

Si c'était un dimanche ou quelque jour de fête, le pope de l'endroit le voyait soudain surgir devant lui à l'église, où il se mettait à surveiller sévèrement le déroulement de la messe. Malheur à celui qui ne l'aurait pas officiée selon le rituel, omettant quelque passage ou quelque psaume !

Après cela, il se rendait à la cure, où, d'habitude, quelque chambrette de la maison du pope était réservée aux papiers de la paroisse, et se prenait à y compulser les registres dans lesquels étaient inscrits les revenus et les dépenses, à vérifier les comptes concernant les réparations, s'en prenant au pope pour les dommages subis par le lieu saint, prêtant l'oreille à toutes les plaintes, recueillant les réclamations, s'intéressant aux activités missionnaires et culturelles.

— Comment se fait-il que vous vous soyez trompé en rédigeant cet acte de baptême?

Le pope bafouillait, faisant tourner plus vite les pages du registre, tâchant de détourner l'attention de l'archiprêtre, dont le doigt s'était raidi, tel un clou, sur la page incriminée.

— Où sont les reçus du menuisier?

— Eh bien, écoutez, mon Révérend, Stănică le charpentier... et patati et patata...

— Montrez-moi les offres des autres fournisseurs !

— Mais où les prendrais-je, malheur de malheur? — se lamentait le coupable — puisqu'il n'en existe pas d'autres ici...

---

[1] «Potcap», haut bonet, en forme de tuyau de poêle, rouge pour les archiprêtres, noir pour le commun des popes

— Et pourquoi n'avez-vous pas été en chercher à la ville? Avez-vous tenu une adjudication pour la couverture des tours?

Le pope, mis au pied du mur, écarquillait les yeux: adjudication? Cela voulait dire faire battre le tambour, faire la criée comme aux enchères ! Etait-ce possible?

Enfin, tout un réseau inextricable de questions où se serait embrouillé le pope le plus adroit et le plus rusé, s'il s'était laissé faire !

Finalement, le pope, comme tout homme qui se respecte, retrouvait ses esprits, si tant est qu'il les eût jamais perdus.

Mais sa femme, elle, était prise de panique et, dans la maison du pope, c'était le grand branle-bas. Les premières victimes étaient les gosses, battus comme plâtre, pour qu'ils se tiennent sages; ensuite, c'était le tour du cochonnet, rôti, ou des poulets plumés en un tournemain et embrochés, parfois les uns et les autres, pour que le Révérend soit aussi indulgent que possible aux manquements du pope, qui — de son côté — mettait le plus grand zèle à se procurer de l'eau-de-vie et du bon vin, pour égayer l'archiprêtre et se concilier ses bonnes grâces.

Après avoir fait suer sang et eau au coupable, l'archiprêtre avait pour habitude de se calmer vite, surtout quand on entendait — à nouveau et pour la troisième fois — l'invite de la femme du prêtre:

— A table, s'il vous plaît ! Le potage va être froid !

L'archiprêtre, que l'inspection avait mis en retard, était obligé d'accepter l'hospitalité du pope. D'ailleurs, où aurait-il trouvé à se nourrir? A l'auberge, des craquelins saupoudrés de chiures de mouches, et, comme boisson, de la piquette, côte à côte avec tous les chemineaux? Ne deviendrait-il pas la risée du village le pope qui le laisserait quitter sa demeure sans l'avoir rassasié?

Le repas se prolongeait. On parlait des enfants, des nombreux tracas et soucis de la vie, de la maladie dont souffrait la femme du pope et des infirmités de ce dernier. Puis, après s'être un peu reposé et avoir fait un petit somme, le Révérend Ilie, archiprêtre des deux partis de gouvernement, gribouillait un procès-verbal d'inspection selon les règles, affirmant que tout avait été trouvé dans l'ordre le plus parfait, pendant que l'hôte attelait son cheval à sa carriole ou bien empruntait celle du voisin, pour conduire le Révérend au village proche.

L'archiprêtre y tombait tout aussi à l'improviste dans les bras tendus d'un autre pope, qui avait reçu, dans la matinée même, une estafette envoyée par le collègue qui venait de subir l'inspection, pour le prévenir de la tuile qui allait lui tomber dessus. Une entente tacite liait tous les popes du département, selon laquelle ils étaient tenus de se prévenir mutuellement. De sorte que, lorsque le Révérend Ilie montrait son *potcap* rond et rouge à la barrière du bourg, toute la file de popes des villages longeant la route sur laquelle il s'était engagé bourdonnait, à l'instar d'une ligne télégraphique, du cri des bedeaux qui arrivaient tout haletants:

— Voilà l'archiprêtre qui arrive ! Voilà l'archiprêtre. Il va se mettre maintenant à harceler notre pope Mihaï !

Et c'est ainsi que, gavé, hébergé, trimbalé en voiture d'une paroisse à l'autre, l'archiprêtre faisait consciencieusement sa ronde. Lorsqu'il devait rentrer chez lui, c'étaient toujours les popes, s'entendant comme larrons en foire, qui se chargeaient de ce soin. Celui dont c'était le tour s'arrangeait de façon à se rendre en ville pour quelque affaire et, par la même occasion, chargeait dans la diligence avec le Révérend toutes les offrandes qu'on lui avait faites à son corps défendant: dans les contrées de collines — de l'eau-de-vie et du vin; dans celles de plaines — du lard et de la farine, et à Pâques — tout un tas de volailles vivantes.

Au bout de deux ou trois semaines, nouvelle alerte ! Le *potcap* rouge sortait par une autre barrière; d'autres bedeaux, tels des lièvres, prenaient leurs jambes à leur cou. Les estafettes faisaient sortir les pauvres popes de partout où ils se trouvaient. Les uns, de leur lit, d'autres, ils les cueillaient là où ils avaient affaire, dans les champs parfois, ou bien les faisaient déguerpir des cabarets.

« L'archiprêtre ! Voilà l'archiprêtre qui arrive » ! entendait-on partout. Cela voulait dire que la ronde commençait.

Pourtant, la ronde ne s'achevait pas toujours selon les règles. La plupart du temps, elle prenait un tour inattendu; il se produisait des retards et des brouillaminis qui empêchaient l'archiprêtre de poursuivre sa route ou lui faisaient faire des détours: quelque compérage, un baptême... Cela prenait habituellement toute une journée. D'autres fois, c'était quelque grand mariage: alors la halte se prolongeait, souvent plus de trois jours et trois nuits. Ailleurs, il butait, par hasard, sur un enterrement, où étaient distribuées des aumônes en abondance. Pouvait-il avoir le cœur de s'en aller et laisser sans consolation les gens réunis au repas mortuaire, qui durait trois ou quatre jours, lui aussi?

Et il ne faut pas oublier les fêtes du patron de l'église; les paroissiens affluaient alors de partout, tels des troupeaux blancs, et moutonnaient autour de l'église, fiers que ce fut l'archiprêtre qui officiait à la tête du chapitre, cet archiprêtre qui ressemblait à un vaillant haïdouk revêtu de vêtements sacerdotaux.

Non seulement l'archiprêtre ne cherchait pas à éviter ces événements, mais au contraire, on aurait dit qu'il leur courait après: aux fêtes et aux bons repas, il s'épanouissait comme une fleur.

Un dimanche de mai, levé à l'aube, l'archiprêtre Ilie venait d'inspecter une église aux confins du bourg, où officiaient deux popes. Laissant l'un d'eux dire la messe, il s'en était allé avec l'autre, le pope Vlad, qui possédait un phaéton, pressé de se rendre dans un village plus éloigné, écarté de la grand-route, et qu'il n'avait pas visité depuis longtemps.

Il faisait un temps du bon Dieu. Le ciel de Moldavie, doux à son ordinaire, maintenant serein et d'un bleu profond, s'appuyait, protecteur, avec les lèvres de cristal, sur l'horizon lointain d'où se levait le soleil comme une immense larme de lumière.

Un frais zéphyr, jailli des prairies émaillées de fleurs, où flottaient des arômes de cassolette, rendant encore plus vif l'air agile, frais et savoureux de cette matinée bénie, qui croissait, s'enflait, s'amincissait vers le zénith en s'irisant. Les champs de blé ondulaient, les râles caquetaient, les sauterelles stridulaient, les cailles s'appelaient par leur nom. Le chemin lisse s'étendait tout noir, encore humide de rosée, et glissant. Le cheval trottait tout guilleret, libre, sans que le fouet eût besoin de le toucher. L'archiprêtre se sentait léger, fringant comme jamais; de ses narines, chatouillées par les parfums, de sa barbe, délicatement caressées par la rapidité de la course, se glissaient dans son corps robuste la joie de la collation espérée et d'alertes grouillements vers ses intestins criant famine.

Ses pensées s'étaient mises à galoper, plus vite que le poulain, vers les mets qu'il savait l'attendre.

Arrivés au village, ils allèrent directement à l'église. La matinée était avancée, le soleil haut; la messe devait en être au-delà des matines.

Le pope Vlad, après l'avoir fait descendre à l'entrée de la tour du clocher, fit tourner son phaéton, cingla son coursier et fila comme un lapin. Pris à l'improviste, il n'avait pas pu prévenir son collègue de l'inspection qui le guettait et laissa donc l'archiprêtre lui tomber dessus sans crier gare.

Le Révérend Ilie s'avança majestueusement dans la cour de l'église. Quelques petites vieilles lambinaient parmi les tombes. Les portes de l'église étaient fermées. On n'entendait de l'intérieur ni voix, ni chants. Il gravit les marches, appuya sur le loquet, secoua fortement la porte: le lieu saint était fermé. Les vieilles l'aperçurent et s'approchèrent timidement.

— Où est le pope? les apostropha-t-il, courroucé.

— Je ne sais pas, mon Père — dit l'une d'elles. Nous l'attendons depuis l'aube et on ne l'a pas aperçu...

— A-t-il fait sonner hier soir pour vêpres? cria le Révérend.

— On n'a rien entendu, mon Père, s'empressa de répondre une autre.

— Toi, tais-toi! T'es sourde! Non, il n'a pas fait sonner, mon Père. Mais nous, on est venu quand même. On est chrétiens, pas?

— Et les autres gens? les paroissiens? poursuivit le chef ecclésiastique du département.

— Ben, ils ont attendu un bout de temps, puis ils sont partis. C'est que le cabaret venait d'ouvrir...

L'archiprêtre, indigné, se dirigea vers la cure, c'est-à-dire vers la maison du pope, traînant derrière lui toute la kyrielle de vieilles, ce qui le mettait encore plus en rogne. Arrivé là, il vit la femme du pope qui — comme toute ménagère chez elle — nu-pieds et vêtue d'une simple jupe, était en train de préparer la pâtée pour les canetons, interrompant sa besogne de temps à autre pour toucher, d'une baguette qu'elle gardait à sa portée, la ribambelle de gosses qui harcelaient les volailles, les empêchant de manger tranquillement. A l'apparition du *potcap* rouge, elle lâcha comme une folle l'auge remplie de farine de maïs et se sauva dans la maison. Les mioches, effrayés, s'égaillèrent à travers l'enclos.

L'archiprêtre attendit un bon moment, puis se mit à frapper furieusement de son bâton sur la balustrade en bois du *pridvor*[1]. Personne. Quelques voisins se rassemblèrent.

— Allez voir, vous, qui est à la maison — dit-il, avec colère, à l'une des femmes. Appelez quelqu'un qui m'ouvre le bureau aux registres.

L'une des femmes se glissa derrière la maison et revint dire que l'épouse du pope le priait de l'excuser, mais qu'elle ne pouvait sortir, n'étant pas présentable.

— Qu'elle le soit ou pas, ça la regarde! tonna l'archiprêtre, mis hors de ses gonds par tant d'insolence. Je n'ai pas besoin d'elle. Que le pope vienne me parler!

— Elle dit que le pope est malade.

— Il n'est pas à l'article de la mort! Je veux lui dire deux mots.

La femme disparut de nouveau dans la maison, tint conseil avec ceux qui s'y trouvaient et revint vite avec la réponse.

— Elle dit que c'était grave et qu'on l'a emmené à l'hôpital.

— Qui a-t-on emmené? et le Révérend perdit contenance.

— Mais... le pope... — répliqua la femme sans reprendre haleine.

L'archiprêtre était en nage; le dépit le suffoquait. Il ôta son *potcap*, s'essuya le front de son grand mouchoir rayé et leva les yeux au ciel. Le soleil, diligent, était monté assez haut. La

[1] *Pridvor*, galerie extérieure des maisons paysannes

fringale le tenaillait. Et nulle perspective de se remplir la panse ou, tout au moins, de trouver quelque patache pour le conduire jusqu'au village voisin, chez le pope Macarie, qui avait la bonne habitude, dès qu'il le voyait, d'attraper en vitesse quelque poulet, de le rouler dans de la farine de maïs et de le mettre à la broche en moins de rien.

— Et depuis quand le pope est-il malade? — fit l'archiprêtre, se rappelant les devoirs du bon chrétien qui commandent miséricorde et compassion pour les souffrances de nos semblables.

La femme qui faisait office de messager et qui s'était chargée de communiquer, au-dehors comme au-dedans, questions et réponses, perdant la tête, s'apprêtait à courir de nouveau trouver l'épouse du pope, lorsqu'un paysan s'en mêla:

— Comment serait-il malade puisque je l'ai vu, moi, dès patron-minet, là, tout près, dans la Clairière des Lăchiţe! Il était en train de faucher le foin avec un tas d'autres gens. Travail du dimanche, comme d'habitude! Je lui ai demandé pourquoi il ne remettait pas cette besogne jusqu'après la messe. Il m'a répondu qu'il craignait d'être surpris par la pluie...

L'archiprêtre demeura bouche bée; sa salive s'était épaissie, comme de la colle, et la rage l'empêchait de l'avaler. Encore un peu et il se serait mis à jurer...

C'est juste à ce moment que surgit, comme de terre, le bedeau.

— Le pope accourt, lui aussi — dit-il, à bout de souffle. Les gosses sont venus nous prévenir que vous étiez arrivé — et il baissa humblement la main raidie sur le bâton.

— Donc, il ne gît pas à l'hôpital! C'était des mensonges, hein? s'exclama l'archiprêtre en grinçant des dents.

— Mais si, il est malade! mais qu'y faire? Le travail, ça n'attend pas — bafouilla le bedeau. Il s'est traîné tant bien que mal. Le voici qui arrive!

On vit en effet approcher, tout penaud, à pas comptés, le pope Bolindake qui — avec force courbettes et presque en rampant — parvint à apitoyer l'archiprêtre, encore tout bouillant de colère, et à l'attendrir, jusqu'à le faire pénétrer dans la maison, où tout fut éclairci. Le pope, malade, était parti à l'aube; sa femme croyait qu'il était allé à l'hôpital, comme il en avait été décidé. Mais lui n'avait pas eu le cœur de faire faux bond au travail en commun auquel il s'était engagé à participer...

— Bon, et la messe? C'est aujourd'hui dimanche! Comment vous êtes-vous permis de priver la population de la sainte messe? grondait et fulminait Ilie l'archiprêtre.

— Ben, attendez voir, mon Révérend. Je n'étais quand même pas en état d'officier, c'est à peine si je tiens sur mes jambes... fit le malheureux. J'étais convenu avec le Père Mitrofan du monastère qu'il viendrait me remplacer. Sans parler de ce que lui auraient rapporté prières, obits, messes basses, impositions de l'étole, onctions, je lui aurais donné de surplus un leu cinquante. Pouvais-je me figurer qu'il n'allait pas tenir parole?... se lamentait le pope, en se tordant les mains. Si j'avais su, vous pensez bien que je l'aurais célébré l'office, même si j'avais dû tomber raide mort au pied de l'autel...

— Pourquoi n'avez-vous pas fait sonner hier soir pour vêpres?

— J'étais, vous le voyez bien, malade, épuisé!

— Et le bedeau?

— Ben... le bedeau (qui n'était pas là et dont on pouvait donc dire n'importe quoi), le bedeau s'était soûlé et avait tout oublié...

Et patati et patata... tant et si bien que le pope fit tomber toute la faute sur le dos du Père Mitrofan du monastère, qui devait en répondre et expier. Et, comme il n'y avait rien de prêt à manger, la femme du pope étant souffrante, elle aussi, le pope Bolindake réussit à faire prendre à l'archiprêtre le chemin du couvent, qui n'était pas bien loin et où ils seraient rendus juste à l'heure du déjeuner. Il y avait, derrière la cour du couvent, un étang, où les moines trouveraient largement de quoi préparer une de ces soupes au poisson, et du poisson condimenté de poivrons, dont vous me direz des nouvelles!

Et pour se purifier de tous ses méfaits, le pope Bolindake, guéri comme par miracle pour avoir touché Sa Révérence l'Archiprêtre, attela sa jument blanche. Elle s'appelait Liza et c'était une merveille, renommée dans toute la contrée, que son maître vénérait comme une icône. Il la tenait enfermée comme une odalisque, cadenassée à sept tours, et gardée comme la prunelle de ses yeux. Et, tout en serrant son harnais, il racontait à Sa Révérence comment les voleurs avaient tenté de la lui voler à trois ou quatre reprises. La semaine dernière, encore, ils avaient pénétré par effraction dans l'écurie. Depuis, un gardien couchait auprès d'elle, dans la mangeoire.

En effet, la jument était magnifique: tête gracieuse, nerveuse, grands yeux éveillés, pleins de feu, museau mince aux naseaux frémissants, garrot recourbé dans un arc majestueux, poitrail bien saillant, ventre rentré, chevilles minces et sabots petits, toujours en mouvement. Quand elle se mit en route, son corps sembla s'allonger comme celui d'un lévrir. C'était un enchantement de la regarder filer, bougeant son dos étroit et ses hanches harmonieuses, non pas comme une bête qui court, obligée de le faire, mais, eût-on dit, comme pour un pas de danse...

— Hue, Liza! l'encourageait avec amour le pope. Les larrons sont toujours à ses trousses. Mais moi, je veille sur elle sans cesse, même si je devais la faire coucher dans la même chambre que moi — confessait Bolindake à l'archiprêtre — car, pendant le jour, ils ne peuvent pas s'en approcher

à cause des enfants. J'en ai déjà sept. Et ça fait — sans compter les miens — quatorze yeux et quatorze oreilles...

— Eh, il n'est pas facile d'échapper aux brigands ! opinait le vieux. Voyez, maintenant vous vous mettez en route tout seul. Pourquoi n'avoir pas emmené un de vos garçons?...

— Mais si Dieu le permet, nous serons de retour avant le coucher du soleil. Juste le temps de manger un morceau, car ma femme aura bien, d'ici-là, préparé ce qu'il faut. On fait un bon somme et demain, à l'heure qu'il plaira à Votre Sainteté, nous prenons le chemin de l'endroit où vous aurez décidé de vous rendre.

— Où aller? Chez le pope Gheorghe...

— Chez le pope Gheorghe de Sculeni? Tout ce qu'il y a de plus facile ! Nous y serons dans une heure et demie. Et, à part soi, le pope Bolindake se disait: « Je jouerai, moi aussi, au pope Gheorghe le sale tour que vient de me jouer ce vaurien de pope Vlad. Et il y alla d'un juron à l'adresse de son perfide collègue. « Qu'il se débrouille avec l'archiprêtre comme bon lui semblera, et ce vieux barbon, qu'il apprenne à ne plus leur tomber dessus, aux gens, sans crier gare ! »

Après un tournant, suivi d'un bocage, ils descendirent un vallon et s'engagèrent, à droite, dans un sentier, bordé d'un côté et de l'autre, de buissons d'églantier épanouis, de houblon et de belles-de-nuit accrochées aux autres fleurs. Au fond, protégé tout autour par des monticules plantés de vignes, blotti dans la verdure, le monastère: une espèce d'arche — la chapelle — entourée des cellules monacales.

Mais là, autre déconvenue. Le lourd portail de chêne était bouclé. Le pope se mit à y frapper du manche de son fouet, l'archiprêtre, encore plus fort, de son bâton. Ils crièrent à pleine gorge tous les deux, braillant, tempêtant, hurlant, s'égosillant. De guerre lasse, ils finirent par lancer contre cette porte obstinément fermée de grosses pierres. Mais rien ne bougea. On aurait dit un cimetière. Le pope renonça à faire entrer par la grande porte sa jument blanche et le « potcap » rouge, et se mit à longer le haut rempart du monastère, semblable à celui d'une citadelle, jusqu'à la ruelle de derrière, par où l'on charriait le foin, le bois de chauffage, les futailles de vin. Il n'y avait ici, comme fermeture, qu'une mince grille qu'il suffisait d'un seul doigt pour pousser.

Et les voici au milieu de la cour. Là, s'avança à leur rencontre, jambes flageolantes, dans son froc rapiécé, et coiffé d'une toque monacale enfoncée sur sa tignasse ébouriffée, le frère concierge, qui se précipita sur eux, prêt à les avaler tout vifs. Heureusement qu'il portait dans chaque main une dame-jeanne pleine et une autre, encore plus lourde, sur la tête.

— Qu'est-ce que vous foutez là, espèces de vauriens?...

L'archiprêtre, interdit, leva son bâton comme il l'aurait fait d'un bouclier. Le pope, lui, se glissa derrière sa jument.

Mais, juste à ce moment, parut à l'entrée de la cave, au-dessous de l'appartement réservé aux visiteurs, le Père Josaphat, supérieur du couvent, qui—dès qu'il aperçut l'archiprêtre—courut à sa rencontre, l'embrassa, lui baisa affectueusement le front, la barbe et les épaules, en guise de signe de croix. Il était très gai et sentait le bon vin. Voyant cela, le pope se montra à son tour, de derrière sa jument, et reçut également le même signe de croix dessiné avec les lèvres.

— Allons, montons ! fit l'hôte, voulant presque les porter dans ses bras.

— Le Révérend ne demande pas mieux. Mais moi, je ne peux pas — dit le pope, faisant du regard le tour de la cour.

— Pourquoi?

— Je ne laisse pas ma jument seule, on pourrait me la voler. Je ne bougerai pas d'ici avant de trouver quelque place pour l'y enfermer ou quelqu'un pour me la garder.

— Laissez-moi faire, j'arrangerai tout pour le mieux.

Et le Père Supérieur ordonna au frère concierge de ne pas s'éloigner de l'animal. Il paierait de sa tête s'il lui arrivait quelque chose !

Après quoi, ils montèrent rapidement les marches conduisant aux appartements réservés aux visiteurs.

— Avez-vous déjeuné?

— Ma foi, non ! On meurt de faim ! l'archiprêtre ouvrait la bouche comme un poisson jeté sur la terre ferme.

Le prieur battit des mains.

— Qu'on nous apporte quelques hors-d'œuvre... Il faut nous pardonner mais, comme vous êtes venus à l'improviste, ce sera à la fortune du pot — s'excusa-t-il. Nous n'avons pas encore déjeuné non plus. Voilà trois jours que nous sommes occupés, à la cave, à transvaser les vins, car c'est le mois de mai et ces maudits se sont mis à fermenter... De sorte que, pris par la besogne, nous avons oublié les exigences du corps...

— Avez-vous dit la messe aujourd'hui? demanda, quelque peu inquiet, l'archiprêtre.

— Bien sûr, en bas, à la cave ! répondit innocemment le Supérieur — Dieu ne se trouve pas dans un endroit précis, Dieu est partout !

— Mais comment vous y êtes-vous pris?

— Nous avons dit quelques prières et nous nous sommes humblement signés.

— Parmi la futaille?

— Les fûts conservent dans leur ventre le précieux sang du Seigneur... expliqua-t-il.

L'archiprêtre, ahuri, ne dit plus rien... d'autant plus que les hors-d'œuvre arrivaient. Il avala donc son ébahissement en même temps que quelques bouts de fromage. Qui furent suivis par des œufs durs coupés en quartiers, du jambon fumé, de minces tranches de chevreau fumé, des boulettes de fromage à la pie, des rosettes de beurre, des saucissons abondamment épicés, des andouillettes ...le tout arrosé d'eau-de-vie de prunes, fruit des vergers du saint monastère.

En même temps que la faim, s'apaisait dans le cœur de l'archiprêtre toute la rogne qui s'y était amassée et que la fringale avait augmentée.

— Jusqu'à ce que le vrai repas soit prêt, ne voudriez-vous pas descendre avec nous à la cave? Nous avons encore à transvaser un foudre de rouge. Tous les pères et les frères y sont. Ne les laissons pas seuls, les pauvres !...

Les convives acceptèrent avec joie. Emportant, pour toute éventualité, le reste de victuailles, le cortège se glissa gaiement par le couloir conduisant à la cave. Là, à la lumière des lampes à pétrole, d'autres moines, les pans de leur froc relevés jusqu'à la ceinture et les manches retroussées, chancelaient d'un fût à l'autre, portant cuves, pots et brocs. Dès l'entrée, vous étiez saisi aux narines, suffoqué, pénétré jusqu'au cerveau par le fort fumet du vin, répandu comme une vapeur étourdissante dans l'air de ces lieux étroits et moisis.

L'archiprêtre s'arrêta, manquant étouffer.

— Ne craignez rien, l'encouragea le Père Josaphat. Ce n'est gênant qu'au début. Bientôt on s'habitue et on commence à aimer ça.

Et c'est, en effet, ce qui arriva. L'archiprêtre s'habitua aussitôt, comme si sa mère l'avait mis au monde là, parmi les tonneaux. Etourdi, il se mit à chanceler, lui aussi, légèrement grisé.

— Qu'est-ce que cela veut dire, Père Supérieur? Je comprends que cela vous arrive, à vous qui faites cette besogne depuis trois jours. Mais moi qui n'ai même pas avalé une dizaine de verres d'eau-de-vie !...

— C'est la faute à la profondeur de l'endroit et à l'air confiné — lui expliqua le Supérieur. Vous n'êtes nullement ivre et il ne faudrait pas croire que, nous autres, nous le sommes. Non, nous sommes simplement étourdis par les vapeurs de la boisson que nous aspirons, cent fois plus fortes que le vin lui-même que nous lampons. Dès qu'on sort d'ici, à l'air frais, et qu'on mange quelque plat assez gras, le temps de dire un « Pater », nous revenons à nous au point d'en être méconnaissables.

L'archiprêtre, confiant, se laissa aller aux vapeurs enivrantes et à la protection du prieur qui, ayant fait demander de la nourriture substantielle, mit en train là, sous terre, un festin des plus agréables, où l'on goûta à toutes les provisions qu'il y avait au monastère: pieds de porc, *sarmale*[1] qui — dans la cave voûtée où les moines les gardent en des barils hermétiquement clos — ne se gâtent même pas pendant la canicule, filets de porc salés et grillés, saucissons aussi tendres que la rosée, et une extraordinaire « *mamaliga* », ni trop fondante, ni trop ferme, comme seule la fille diligente ayant servi chez Sainte Vendredi savait la préparer.[2] Le vin fut bu à même les cruches de terre.

A midi, mis de bonne humeur, ils sortirent, tous tant qu'ils étaient, dans l'enclos ensoleillé, puis s'assirent à table pour de bon. La table fut dressée dans le grand réfectoire.

— Maintenant faisons un repas selon les règles — et le Père Supérieur soupira d'aise.

Ils s'installèrent, l'archiprêtre à l'un des bouts de la table, le Supérieur à l'autre et les moines d'un côté et de l'autre.

Le frère concierge, appelé par un son de cloche, pour ne pas enfreindre l'ordre qu'on lui avait donné, tira derrière lui la jument jusque sous la fenêtre du réfectoire, pour que son maître l'ait sous les yeux et que les saints pères tous ensemble veillent sur elle et la défendent au besoin. La jument fit passer sa tête intelligente par la fenêtre et se mit à hennir, comme si elle gazouillait à l'adresse de son maître. On accrocha un sac d'avoine à son encolure pour qu'elle se régale, elle aussi, et ne regarde pas avec convoitise manger les autres.

On venait justement de dire le bénédicité et, comme chacun allait s'asseoir, la fantaisie vint à l'un d'eux de compter les commensaux. Alors ils s'aperçurent avec horreur qu'ils étaient treize. Le nombre de Judas !

— Impossible ! Il nous faut trouver un quatorzième à tout prix ! décida le Supérieur.

— Mais où le prendre? se demandaient les autres, ne sachant à quel saint se vouer.

— Y a qu'à descendre du mur l'icône du Sauveur et à la poser sur un siège avec un couvert devant, comme aux Noces de Cana — finit par proposer Frère Minodor, un moine mi-fille, mi-garçon, au teint vermeil — l'enfant gâté du prieur.

— Tais-toi, gros bête ! le rabroua ce dernier. Au temps des Noces de Cana, Jésus était de chair et d'os et allait parmi les humains. Maintenant, c'est notre Dieu et il lâcherait ses foudres sur nous !

Mais la fille-garçon ne se tint pas pour battue et poursuivit, d'un ton doucereux, en abaissant ses longs cils:

---

[1] Boulettes de viande de porc, condimentée et enroulée dans des feuilles de chou conservées dans de la saumure

[2] Allusion à un conte populaire roumain

— Alors, c'est moi qui ne mangerai pas. Je vais me tenir derrière vous, mon Père, et vous servir à table.

— Tu te mettras derrière moi au moment et à l'endroit opportun — sourit, satisfait, Josaphat, le Supérieur. Maintenant, tu vas t'asseoir près de moi et chanter. Ce n'est pas pour rien que tu es vicaire épiscopal. Sois tranquille, nous finirons bien par trouver un quatorzième.

Soudain, le frère concierge, obligé de ne pas quitter la fenêtre des yeux, rapport à la jument, et qui, de ce fait, aurait été empêché de toucher aux victuailles, s'écria, piqué par une idée:

— Et si on faisait entrer la jument ici? C'est, après tout, aussi une âme du bon Dieu. On la place à l'un des bouts de la table pour qu'elle soit plus à son aise et qu'elle ne nous gêne pas, nous autres, on lui accroche un sac d'avoine à l'encolure et on pose devant elle, sur la table, un seau d'eau...

— Un cheval, on dit que ça vaut sept hommes — appuya le Supérieur. De sorte que le nombre de l'Iscariote est largement dépassé... On accueillit donc avec des transports de joie cette adroite solution du terrible problème.

Les mets commencèrent à défiler. Potage aux boulettes de viande, *sarmales*, filet et côtelettes de porc au gril, cochonnet rôti garni de choucroute et de pommes frites, rissolettes et paupiettes larges comme la paume, saucisses grésillantes qui — lorsqu'on y piquait la fourchette — lâchaient à distance leur jus appétissant. Le tout arrosé de cinq espèces de vins généreux, bus dans de grands verres de cristal. Comme le frère Minodor goûtait plutôt aux vins doux préférés par les femmes, son Seigneur et Maître, plein de sollicitude, lui conseillait plutôt les vins bourrus, générateurs de vigueur, convenant mieux aux hommes, et ne se faisait pas faute de prêcher d'exemple.

Le repas battait son plein, quand la jument — qui s'était pas mal gavée — se mit à lâcher par derrière, avec accompagnement d'indécents bruits malodorants, ce qu'elle venait d'engouffrer par devant.

— Un animal, ce n'est jamais qu'un animal ! fit avec dégoût le frère concierge, qui s'empressa de changer la place du sac: du museau à la queue.

En vain. La jument avait encore d'autres vilains besoins. Ecartant sans vergogne ses jambes de derrière, elle se prit à se soulager, en faisant couler certain liquide sentant celui avec lequel on dégrise les soulards. La mare atteignit les pieds des saints pères, qui se virent obligés d'appuyer leurs semelles contre les battants des tables.

— Fichons-la dehors ! ordonna le Supérieur. Elle n'a qu'à faire tout ce qu'elle veut devant la fenêtre.

Et ils l'attachèrent aux barreaux, à travers lesquels Liza fit passer sa tête, toute réjouie de la farce qu'elle venait de jouer aux moines.

— Maintenant, mettez le quatorzième couvert là, devant moi.

Et, barbotant à travers le pissat de l'insolent animal, le Supérieur Josaphat reprit sa place au haut bout de la table. On plaça, comme il l'avait commandé, une large assiette à sa droite et une autre à sa gauche, chacune avec sa cuiller, sa fourchette, son couteau et son verre.

— Moi — crut-il bon d'expliquer aux frères — je mange pour deux, et avec vous qui êtes douze, ça fait juste quatorze. Mais cette fois-ci, je vais faire en sorte de manger comme trois...

Prenant de la droite une cuiller et de la gauche une autre, il les remplissait de potage et portait à sa bouche les deux à la fois, comme si deux hommes mangeaient en même temps.

C'est de la même façon que, des deux mains armées de fourchettes, il dévorait à la fois deux morceaux de rôti et deux cornichons qu'il cassait entre ses dents et croquait comme des bonbons. Quand il prenait un verre de chaque main et trinquait avec lui-même, un silence solennel descendait sur l'assistance. Tous regardaient avec ébahissement et envie l'adresse qui lui permettait de porter à sa bouche et tête renversée, de lamper d'un seul coup les deux verres à la fois, sans en verser une seule goutte.

Le repas dura jusque tard dans la soirée. On y débita force blagues, anecdotes et histoires drôles; surtout on y chanta des chansons d'amour et des cantiques. Et ils ne se seraient pas interrompus n'était la jument. L'inquiétude prit à la gorge et réveilla de sa torpeur le pope Bolindake et aussi le frère concierge qui en répondait. Ce dernier avait tout intérêt à revenir vite aux ripailles, que les autres poursuivaient de plus belle.

Où l'enfermer pendant la nuit? La crainte du pope, qui se croyait toujours suivi et guetté par des larrons prêts à lui voler sa jument, avait augmenté, accrue par la boisson qui — comme on le sait — fait voir au moins double. Le vent s'était mis à souffler, faisait se lever des ombres dans lesquelles le pope ne voyait que bandits se faufilant.

L'écurie du monastère n'était qu'une masure délabrée, en palançons, sale, où il y avait quelque haridelles. On ne pouvait pas y mettre Liza ! L'enfermer dans quelque cellule? Elle n'y serait pas en sûreté. D'un coup d'épaules, le voleur pouvait défoncer la porte. A moins que quelqu'un ne couche dans la cellule. Mais son maître, sensé, se rendit compte que, quel que fût celui qui voudrait se sacrifier pour coucher avec l'animal, il dormirait comme une souche, à poings fermés, au point qu'on ne pourrait le réveiller même en fendant du bois sur son dos. Dans l'appartement réservé aux visiteurs, au plancher peint et recouvert de carpettes, elle ferait à nouveau des saletés. Et puis, cet endroit non plus ne fermait pas bien.

Le Père Nathanaïl, un vieux dont les sourcils broussailleux tombaient jusque sur ses yeux perçants, fut d'avis qu'il serait bon de l'enfermer dans l'église: épaisses murailles de pierre, portails bardés de fer, serrure de sûreté en acier et hautes fenêtres par où le diable même ne pourrait grimper.

Mais le Supérieur s'y opposa avec horreur et gronda âprement le Père Nathanaïl, comme d'un sacrilège.

— Est-ce possible que vous ayez aussi peu de jugeote maintenant que dans votre jeune âge? dit-il sévèrement. Profaner la demeure du Seigneur?...

Et ils se mirent de plus belle à discuter de l'abri de la jument. Au moment où ils étaient plus agités que jamais, le pope Bolindake se souvint de son foyer qu'il avait complètement oublié, de sa femme et de ses enfants qui l'attendaient.

— Rentrons à la maison, mon Révérend — dit-il brusquement à l'archiprêtre. On y sera un peu tard, mais tous seront quand même éveillés et la table sera sûrement abondamment garnie. Ma femme a tué une oie et deux poulets, comme je le lui ai recommandé. Elle a dû faire des gâteaux. J'ai un de ces marcs et un vin dont vous me direz des nouvelles...

L'archiprêtre, dont l'esprit s'était alourdi, hésitait. Le prieur et tous les autres moines les entourèrent et s'y opposèrent d'une seule voix.

— Mais vous n'y pensez pas, ! Pour rien au monde nous ne vous laisserons partir ! Vous mettre en route en pleine nuit? Pour que les bandits attaquent le révérend protopope? Pour qu'on vole sa jument au pope? Nous n'admettons pas qu'ils partent, c'est dit ! On ne peut pas transgresser les lois de l'hospitalité pour un oui, pour un non !

— Courez, frère concierge ! commanda le Supérieur. Prenez quelqu'un pour vous aider et remettez en place la grande porte de derrière, comme on le fait à l'arrivée de l'hiver. Que personne ne sorte et, surtout, que personne ne vienne plus nous tourmenter. Et cadenassez-la plus fort que s'il s'agissait de se mettre à l'abri des brigands !...

Et les gigantesques portes de hêtre qui attendaient là, toutes béantes, furent remises sur leurs gonds, à l'endroit par où le pope Bolindake était entré dans le cloître. Le monastère ressemblait maintenant à une citadelle. Pour y pénétrer, il aurait fallu le prendre d'assaut.

— Et maintenant, qu'est-ce que vous en dites, fit le Père Supérieur.

— C'est que ma jument on peut me la voler plutôt ici, où je n'ai pas où la mettre à l'abri, que sur la route — riposta à juste raison le pope. Cela veut dire qu'il lui faut coucher à la belle étoile, au milieu de la cour, que la rosée peut la mouiller ou la pluie la tremper. Parce que je ne la fourre pour rien au monde dans votre écurie !

Le Supérieur se gratta le nez.

—On pourrait la couvrir de couvertures...

— Non... J'ai une autre idée. Je laisse l'archiprêtre ici. Qu'il y reste tant qu'il veut...

— Il faut qu'il reste au moins trois jours, comme il l'a fait lorsqu'il est allé dans d'autres monastères ! coupa le frère concierge.

— Qu'il reste autant qu'il le désire — poursuivit le pope, et ensuite ce sera à vous de le conduire plus loin, à l'endroit de son choix.

— Ah, mais non, ça ne va pas non plus ! Comment, mon Révérend, vous ne seriez notre hôte qu'un seul jour, comme tout homme de rien? l'apostropha le Supérieur, qui se campa devant lui, les jambes écartées et les bras étendus. Vous ne partirez qu'en passant sur mon corps, en me foulant aux pieds ! s'écria-t-il.

Devant ce geste terrible, tous élevèrent la voix. Il s'ensuivit un vacarme épouvantable, comme des clameurs de guerre. Tous exigeaient sévèrement des hôtes obéissance et soumission, comme il est d'usage dans le clan ecclésiatipue.

— On finira bien par trouver une solution aussi pour l'hébergement auquel, certes, la jument a également droit.

Pendant ce temps, dans l'esprit du frère concierge se mit à bourdonner une bestiole, une pensée qu'il avait du mal à attraper. Mais elle était bien là, il le sentait. Et, soudain, il la dénicha.

— Voilà ! hurla-t-il d'une voix de buccin. J'ai trouvé !

— Quoi? Quoi?

— On la fait descendre à la cave...

— Mais non, ça ne va pas — riposta le Supérieur. Le vin, c'est délicat. Il prendra l'odeur de toutes les saletés qu'elle ne manquera pas de lâcher là-bas. C'est bien assez d'avoir empuanti notre réfectoire...

— Je ne suis pas d'accord non plus — intervint le pope, froissé de voir qu'on humiliait, en quelque sorte, sa jument. Votre cave est humide, et je ne veux pas qu'elle attrappe des rhumatismes aux jointures, car elle est fragile. Et puis, toutes ces odeurs d'alcool et de vapeurs moisies qui nous avaient soûlés, nous, pourraient l'empoisonner, elle, pour de bon. Demain on la trouverait mourante, voire morte.

— J'ai une autre idée ! s'écria le concierge.

— Quelle idée?

— On la monte dans le clocher. D'abord parce qu'il ne passerait par la tête de personne d'aller la chercher là-haut, même pas au plus roué des vouleurs. Puis, même si on le voulait, on ne pour-

rait pas la voler. La porte de chêne du clocher, même le canon n'en viendrait pas à bout. Les verrous, pourvus de cadenas allemands, ne céderaient même pas devant Samson — celui qui a renversé les colonnes du temple des Philistins. Et puis, l'air y est pur et sain, que même un poitrinaire s'en trouverait bien.

— Et si les voleurs possèdent l'herbe-à-briser--le-fer et qu'ils forcent les verrous avec? intervint le frère Minodor.

— Quelle sacrée blague ! laissa échapper le concierge. Même s'ils avaient la mère de l'herbe-à-briser-l'acier ils en seraient encore pour leur peine.

Alors ils se décidèrent. La jument avait été abreuvée, nourrie. Ils la tirèrent doucement par le licou, lui cajolant le museau, lui flattant l'encolure, lui tapant sur le dos, et la conduisirent jusqu'à l'entrée du clocher. La bête blanche, en tête de la foule tout en noir, semblait tirer un corbillard derrière elle.

A la montée, il y eût quelque difficulté, c'est-à-dire l'escalier étroit, les marches grinçantes et un peu raides. La jument eut un mouvement de recul, fit quelques pas en arrière, puis se cala sur ses jambes postérieures.

— Elle ne veut pas — fit le pope, pris d'inquiétude.

— Elle finira bien par vouloir ! Faudra qu'elle y passe ! Apportez donc un seau d'avoine !

Et avec cette tentation, tantôt promenée devant son museau, tantôt posée une marche plus haut pour que, à force d'envie, la jument monte jusqu'à l'appât, ainsi que par d'autres stratagèmes, la poussant doucement par derrière, faisant avancer ses jambes en les soulevant de leurs mains, les saints pères parvinrent, non sans mal, avec beaucoup de patience et d'astuce, à percher la jument dans la tour, où ils la laissèrent se promener librement. Ils refermèrent soigneusement la porte qui se trouvait tout en haut de l'escalier, pour que l'envie ne lui prenne pas de descendre. Quant à la porte d'en bas, on la boucla d'innombrables cadenas, renforcés de fil de fer et de chaînes, à l'instar des tours de citadelle.

Et une fois cette affaire bien réglée, tous s'en revinrent contents dans le réfectoire pour se remettre à table, car après toute cette corvée et ce tintouin, ils avaient une faim de loup.

— Aujourd'hui, c'est le tour du porc, dévoila le Supérieur dévorant de plus belle *sarmale*, filet, côtelettes, saucisses et autres rôtis. Demain, c'est le tour des volailles. Ayez-en soin, père cuistot. Voyez ce qu'il en est de ces oies gavées... Choisissez le dindon qui a côché nos poules comme un paillard, jusqu'à les tuer. Versez-lui deux bonnes tasses de rhum dans le gosier. Râtissez ces poulets de grain sortis de leurs coquilles à Noël. Prenez aussi une ou deux pintades. Nous n'avons pas réussi à faire reproduire les faisans — dit-il en se tournant tout déconfit vers l'archiprêtre. Mais on va tuer quelques chapons, dont la chair a le même goût... Vous entendez, père cuistot ! Et n'oubliez pas les pigeons... accommodez-les à la sauce blanche.

Le cuistot approuvait de la tête à chaque espèce de volaille et notait le tout dans sa mémoire.

Les ripailles se prolongèrent sans peine toute la nuit avec le même entrain; on servit aux convives force tasses de café fumant, qui se succédaient de plus en plus souvent, accompagnées de cigarettes que les fumeurs roulaient eux-mêmes.

Le Supérieur, affalé dans son fauteuil, attira à lui, le tenant sur l'un de ses genoux légèrement avancé, le frère Minodor qui — avec son minois aux joues rebondies, ses yeux bleus rêveurs, sa lèvre supérieure laissant à peine paraître quelques rares poils noirs, avec ses cheveux qui tombaient en anneaux sur ses épaules, ressemblait, dans son long froc en mohair, à un ange appuyé sur la poitrine d'un vieux saint.

Cet ange chantait d'une voix enfantine et mélodieuse un vieil air — *le Moine du vieil ermitage* — et le Père Supérieur l'accompagnait. Le concierge jouait une antienne de la trompette. Le Père Nathanaïl fredonnait les motets de la Résurrection, l'archiprêtre marmonnait des versets de l'office des morts.

L'aube du lundi les salua et les trouva occupés à ces pieux, mais jovials exercices. La matinée s'écoula vite, sans qu'on y prît garde, et les quitta sans qu'on s'en aperçût.

A midi commencèrent à être apportés les mets préparés selon le plan fait la veille, et, toute la journée du lundi, les ripailles se déroulèrent sous le signe des volailles, préparées en toutes espèces de soupes, potages et sauces, et en dizaines de sortes de rôtis, aux pommes de terre frites ou à la choucroute, à la broche, au four, ou au pot avec une aillade, foies sautés, gésiers, testicules de coqs, blanc de chapon.

On changea aussi de vins, cette fois-ci plus légers, plus alertes.

La viande de porc réclame des boissons plus âpres, plus alcoolisées, fortes et vieilles, capables de faire fondre sa graisse abondante; avec la volaille il faut des vins lestes, ailés, du mousseux blanc d'où montent — comme des eaux minérales — des petites bulles qui piquent, et pour les rôtis gras et ratons, les feuilletages aux amandes et aux noix, baignant dans le miel, tout au plus un vin rosé assez posé et raisonnable. Et tout se passa exactement comme il le fallait. Trois sortes de vins blancs, deux autres jaunes comme l'ambre et un rouge vif, avec un léger goût de basilic, furent apportés dans des carafes pansues et posées sur la table... A nouveau retentirent les chansons, cette fois-ci accompagnées de danses. Éclats de rire, cris de joie et nouveaux ébats du frère Minodor, dansant la polka et passant des bras de l'un dans ceux de l'autre, avec une fraternelle complaisance.

La seconde nuit les trouva attablés aux mêmes places, inébranlables, comme s'ils se trouvaient là pour une importante et sévère veillée. Lorsqu'il leur venait quelque besoin pressant, ils ne prenaient parfois plus la peine de se lever de table; l'exemple de la jument était encore vif à leurs pieds et même à leurs narines. Et puis, le petit endroit était loin, au bout d'un couloir sombre, où il fallait se rendre à tâtons.

Avant d'y arriver, il y avait assez de place, le long du mur, même pour tout un régiment, à plus forte raison pour treize anachorètes.

D'autant plus que s'étaient emparés d'eux une sérénité, un détachement de tout, un oubli des soucis presque magique, — qui les tenaient enclos comme dans un îlot de bonheur. Ainsi que cela nous arrivera peut-être aussi, à nous autres, quand nous serons rendus dans un monde meilleur. Eux, ils s'y trouvaient déjà et, à l'aube du troisième jour, c'est-à-dire du mardi, le prieur fit part à l'assemblée des bonnes choses qui allaient leur être servies, selon le menu arrêté la veille. Ce serait le jour du poisson, plus écrevisses, caviar, coquillages, escargots. Que le père cuistot ait bien soin que tout soit comme il le fallait. Amen !

— Eh, dites donc, n'oubliez surtout pas le court-bouillon ! insista, inquiet, le Supérieur.

— Du court-bouillon de poisson? ! l'archiprêtre fit claquer sa langue. Je n'en ai plus mangé depuis une éternité.

— Dûssiez-vous vivre sur terre une éternité, je suis sûr que vous n'en mangerez pas d'aussi exquis que celui que prépare notre père cuistot ! C'est qu'il est célèbre pour cela à la ronde ! Et il avala, comme un arôme, l'eau qui lui était venue à la bouche.

Ils reprirent derechef chants et claquements de mains, rondes et pirouettes, mis en train par la clarinette de l'un des moines, qui ne faisait pourtant état de son talent que sur l'ordre du Supérieur.

Le troisième jour, c'est-à-dire le mardi, ce fut comme on l'avait décidé: la journée du poisson, *ichthus*. Les étangs du monastère, parsemés de filets, répandirent et envoyèrent à table, — comme par miracle, tout cuits et frits (car autrement quand le père cuistot avait-il eu le temps de les préparer?) silures charnus, carpes ventrues, minces brochets, barbeaux dorés, brêmes plates, tanches à la peau semblable à celle des serpents, anguilles, moules, écrevisses, préparés de mille manières — en bouillabaisse ou matelotes, marinés, bouillis, garnis de choux, farcis de raisins de Corinthe, de noix pillées, buissons d'écrevisses, macédoines cuites au four, à l'huile d'olive et garnies d'olives noires, mousses d'œufs de poisson frottés à l'huile, pyramides d'écrevisses tout aussi rouges que les joues des moines.

— Votre Sainteté sait-elle ce qu'il faut pour que la mousse d'œufs de poisson soit réussie? demanda le Supérieur à l'archiprêtre, tout en plongeant sa cuiller dans la masse mousseuse.

L'archiprêtre n'en savait rien.

— Il faut un prodigue pour verser l'huile et un fou pour les battre. Et lorsqu'il s'agit d'œufs de poisson, notre père cuistot est aussi panier percé que timbré.

Le poisson réclame une autre espèce de vin. Ils changèrent donc de boisson et dégustèrent d'abord un vin un peu aigrelet, pour couper le goût de vase du poisson, ensuite d'autres, plus secs, avec des relents de cognac et de « Cotnari »[1], où les poissons ne nagent plus comme dans l'eau, mais sont aussitôt digérés.

— Hé là ! hé là ! vous avez oublié les harengs ! se plaignit le prieur. Courez vite les chercher, père cuistot !

Et le cuistot, tout penaud, revint de suite, portant quelques fagotins, les harengs qui furent flambés sur l'heure, émincés, poivrés, puis plongés dans une vinaigrette avec du persil haché menu.

— Faut-il apporter aussi les truites?

— Apportez-en quelques-unes, nous ne manquerons pas d'en recevoir d'autres...

— Des truites ici? ! s'étonna l'archiprêtre.

— Non, elles ne sont pas d'ici, ce sont nos frères des ermitages de montagne, de Secou et de Durău, qui nous les envoient contre du marc que nous leur offrons en échange...

Toute la journée du mardi ne suffit pas pour venir à bout de tant de choses exquises créées par le bon Dieu, et pourtant les moines, comme les convives, combattirent de toutes leurs forces. Il fallut une troisième nuit pour mener l'œuvre à bonne fin — d'autant plus que le poisson et surtout l'écrevisse exigent d'être mangés avec minutie. Il faut enlever les arêtes avec soin, ôter les carapaces, les casser, les sucer, les grignoter — cela ne va pas tout seul comme, par exemple, pour le goret ou le mouton. Parfois il vous faut mettre vos lunettes pour un malheureux brochet, si vous ne tenez pas à ce que le frère concierge vous fourre ses doigts dans le gosier pour en ôter l'arête qui s'y est enfoncée et qu'on ne parvient à déloger ni par plusieurs gorgées de vin, ni par quelque croûte de pain.

Mais enfin, la journée ichthus, consacrée au poisson, s'acheva elle aussi.

Pour le quatrième jour, donc le mercredi, fut commandé du mouton, sous ses trois formes — — agnelet, mouton et brebis — avec toutes leurs annexes, depuis la cervelle, le pis, la tête, jusqu'aux testicules et aux tripes, potages aigrelets rafraîchissants, ragoûts d'oignons et d'ail verts bien assaisonnés, d'autres à l'estragon, hâtelettes et jusqu'à l'intestin grêle lavé auparavant

---

[1]) Cru réputé des vignobles de Roumanie

à dix reprises. Bien entendu, le tout accompagné de toutes les salades de saison: pissenlit, mâche, cresson, chicorée, oignon et ail verts, épinards, et surtout laitues se prélassant dans le potager du monastère, et, pour finir, des crêpes remplies de confitures de griottes, des pets-de-nonne, chaussons et autres friandises.

Ce qui fut bien plus difficile, ce fut le choix des vins. L'agnelet en exige d'une espèce, le mouton d'une autre, tandis que le brebis et son odeur de suif réclame une boisson à part, comme le porc; pour les potages, il en faudrait d'autres, semblables aux vins qui accompagnent le poisson. On décida donc de poser sur la table, à la portée de chacun, toutes les variétés de vins indiqués pour les quatre espèces de viandes: porc, volailles, poisson et mouton, afin de les essayer et de voir avec quelque sorte ils se mariaient le mieux. Ce serait autant d'appris pour la prochaine occasion !

Et un cortège de quinze carafes, remplies jusqu'au bord, fit son entrée dans la salle et s'aligna sur la table.

— Cette façon de servir le vin — explique le Supérieur — dans des carafes, toujours les mêmes et toujours pleines, est bien supérieure à la manière dont on le sert dans les lieux où l'on s'amuse ou dans la plupart des maisons, c'est-à-dire dans des bouteilles qui, une fois vidées, sont rangées auprès des buveurs, comme de tristes ossements. Non seulement cela fait tort à la bonne humeur, mais rappelle sans cesse aux hôtes, comme un compte, la quantité ingurgitée; chez les pusillanimes, cela réveille en eux le sens de la mesure et remue le sentiment de satiété; tous sont involontairement pris de certains besoins et exigences visiblement liés, comme des faiblesses, à la quantité avalée dont le témoignage, se trouvant sans cesse sous leurs yeux, n'arrête de les tourmenter et de les épouvanter. Tandis qu'ainsi, à voir les carafes toujours pleines et toujours présentes sur la table, tous les besoins naturels, autant et comme il se doit, s'en viennent sans contrainte du dedans au-dehors, comme des inspirations, et non pas influencés, suggérés par le tas des bouteilles...

Et, ceci dit, les portes de la matinée du quatrième jour, du mercredi, s'ouvrirent sur une agape où devait être honoré le mouton.

Ils venaient justement d'achever les entrées, consistant en rognons et cervelles sautés, langues bouillies, glandes d'agneau et autres glandes au court-bouillon, yeux de mouton bouillis, au raifort, et allaient entamer les glorieux testicules, tels de petits melons, lorsque parvinrent jusqu'à leurs oreilles, bouchées à tous les bruits de ce monde de pêcheurs, comme amenés par un terrible ouragan, des coups et de puissants sons de cloche. Ils écoutèrent et reconnurent l'une des cloches du monastère.

Les coups étaient toujours plus forts et plus furieux, comme si la main d'un géant s'était mise à fêler la cloche.

Un frisson courut sur l'échine des moines. Quel esprit impur était donc descendu ici pour se moquer d'eux et de leur monastère? Le démon pour sûr. Il n'y a que lui pour jouer des tours pareils... Car personne d'autre, nul être humain, n'aurait pu pénétrer à travers portes et vantaux.

— Mais non, voyons ! s'exclama, après avoir réfléchi quelques instants, le Supérieur. Satan redoute les cloches et se garde bien d'y toucher, car elles sont sacrées. Il n'y a que les anges qui peuvent faire cela !

Il y en a sûrement un qui est descendu du ciel et s'est penché sur nous, pauvres pêcheurs... se prononça, toute soulagée, la compagnie. Nous avons trouvé grâce aux yeux du Tout-Puissant par notre complète humilité et nos ferventes prières !

Mais le vacarme reprit de plus belle et ne voulait pas cesser. Voilà que le bourdon se mit, lui aussi, en branle, sonnant et se lamentant, tintant tantôt d'un son bref, tantôt prolongé, comme pris par des convulsions démoniaques.

Le prieur commença à prendre peur:

— Frères, ça ne présage rien de bon. Prenez dans vos bras l'icône miraculeuse et un crucifix chacun, et sortons pour voir ce qu'il en est.

Portant l'icône de la Madone, armés de crucifix et de toutes sortes de croix de moindres dimensions, les moines osèrent sortir dans la cour et lancer de loin le regard vers la tour assourdissante. On ne voyait rien. Elle était seulement secouée par un ouragan de sons désespérés... Obligés de s'en approcher, ils examinèrent, réfléchirent: à travers une étroite fenêtre on voyait bouger une apparition vêtue de blanc.

— C'est bien un ange ! précisa le Supérieur. Les mauvais esprits sont noirs !

Soudain, le pope Bolindake, dégrisé, mettant sa main en auvent devant ses yeux, rugit, comme s'il avait perdu l'esprit:

— C'est ma jument !... Ma jument !... et il se prit à l'appeler: — Lisa, Lisette, la poulette à son pè-père, attends ! Je viens tout de suite !

Il fut plus difficile de venir à bout de toutes les fermetures et de tous les fils de fer au moyen desquels étaient renforcés serrures et verrrous, que lorsqu'ils les avaient bouclés quatre jours plus tôt. Après pas mal d'efforts, la porte finit par s'ouvrir toute grande et ils se précipitèrent, tous tant qu'ils étaient, dans la tour.

Là, ils comprirent ce qui s'était passé: la jument, oubliée, n'avait ni bu, ni mangé depuis trois jours et trois nuits. Elle avait commencé par hennir, par pousser des cris devant la fenêtre, elle s'était ébrouée, avait essayé de ronger le bois de la porte, avait tourné tout autour de la tour;

elle s'était démenée, avait cogné la tête contre les murs, jusqu'à ce que, désespérée, levant les yeux, elle eût aperçu les cordes des cloches qui pendaient au-dessus d'elle et alors elle s'était mise à les manger. Tendant son encolure, elle attrapait l'un des bouts et tirait dessus. Le battant remuait et frappait le cuivre. Lorsque la cloche tournait sur ses gonds et arrachait la corde à la bouche de l'animal, il saisissait l'autre corde, tirait dessus avec désespoir, et le battant frappait le bord de la cloche. Celle-ci se mettait en branle, tournait sur ses gonds et la bête laissait à nouveau échapper la corde. Mais elle s'obstinait, revenait à la première corde qui maintenant se tenait tranquille, l'attrapait de ses dents, et la cloche, secouée, se prenait à geindre à cœur fendre.

Le pope se lamentait, se cognait la tête de ses poings. Comment avait-il pu oublier si longtemps sa pauvre jument, l'abandonner sans une goutte d'eau, sans une poignée d'avoine? Et tous s'empressèrent de vouloir la faire descendre. Mais maintenant, voilà que la jument refusait obstinément de descendre. En montant, elle n'avait pas vu la profondeur du gouffre qui s'ouvrait devant elle. A présent, à peine sortait-elle sa tête nerveuse par la porte et son regard apercevait-il l'escarpement rapide des marches, qu'elle prenait peur, reculait et s'asseyait, entêtée, sur son train arrière. Il n'y avait pas moyen de la faire bouger. On lui montra un seau d'eau, on lui passa sous le nez, une marche plus bas que la porte, un seau d'avoine, ils la flattèrent, l'excitèrent, la poussèrent, la tirant par les deux jambes, la lièrent avec des cordes. La jument prit peur encore davantage. Elle s'agita, lança des coups de sabot, frappa quelques moines et, indomptable, commença, endiablée, à montrer ses dents comme dans un ricanement, à mordre, et, tournant le dos, à se défendre comme elle se serait défendue contre les loups.

Le pope Bolindake pleurait à chaudes larmes, le prieur se grattait la barbe, tout embarrassé.

— Bandons-lui les yeux — finit-il par conseiller. Quand elle ne pourra plus voir, elle sera quasiment aveugle et se laissera conduire où nous voudrons.

Ils lui nouèrent autour des yeux plusieurs foulards entrelacés. La jument tremblait de tous ses membres, ne sachant pas ce qu'on lui voulait. Maintenant elle avançait, il est vrai, mais à la façon des aveugles, sans voir où elle posait son pied. Arrivée à la porte, elle manqua se précipiter dans le vide. Son maître s'élança et empêcha à temps le malheur.

— Ça ne va pas comme ça ! hurla-t-il. Il nous faut démolir le mur et élargir la fenêtre. Puis nous la sortirons par là, avec des cordes.

Le frère Minodor y alla, lui aussi, d'un conseil angélique: que quelqu'un la monte. A sentir quelqu'un sur son dos, l'animal prendra courage et descendra une marche après l'autre, jusqu'en bas. Les moines se regardèrent, épouvantés.

— Allez-y, vous, frère Minodor, montez-la! — grogna le concierge — c'est vous le plus léger.

— Ah, mais non! intervint vivement le Père Supérieur, craignant qu'il n'arrive quelque chose à son trésor. Que son maître la monte!

Celui-ci avoua que sa jument n'était pas un cheval de selle. Le seul moyen était de la sortir par la fenêtre élargie. . . Et il demanda des outils pour se mettre à démolir le mur.

— Attendez ! l'arrêta le Père Nathanaïl, celui dont les sourcils broussailleux couvraient les yeux. Je sais, moi, comment venir à bout de votre jument ! Voulez-vous me laisser faire à ma guise?

— Pourvu que vous n'alliez pas me l'estropier — consentit le malheureux.

— Quelle idée ! Elle en aura plutôt du plaisir — promit-il.

— Apportez-moi. . .

Les moines dressèrent l'oreille, pensant qu'il allait réclamer des chaînes, des fers ou autres engins de ce genre et qu'ils devraient peiner dur.

— Apportez-moi une cuve pleine de marc très fort et une bouteille d'alcool pur.

En un clin d'œil, deux moines se présentèrent portant les étranges outils réclamés par le sauveur de la jument.

Celui-ci s'approcha à pas de loup et posa la cuve aussi près que possible du hargneux animal qui, altéré, à la vue de la boisson, fondit goulument dessus, trempa son museau dans le marc et, avant de reprendre haleine, en avala quelques bonnes gorgées. Puis il s'arrêta, les naseaux frémissants, baissa à nouveau son museau, cherchant de l'eau, aspira profondément les vapeurs enivrantes qui avaient rempli la tour, retrempa son museau dans le marc et secoua la tête, aspergeant les saints pères de ce qui lui était resté entre les dents. Il se pencha encore sur la cuve, espérant y trouver de l'eau, et ne but plus. Mais la force du marc dispersé commençait à agir fougueusement sur son cerveau.

Pendant ce temps, le Père Nathanaïl mélangea habilement de sa main l'avoine dans un seau et y versa abondamment une autre ration de marc. Puis il poussa doucement le seau près de la jument. Celle-ci, maintenant quelque peu adoucie, morte de faim, abandonna la boisson et s'approcha de sa pitance. Bon gré, mal gré, elle se mit à grignoter l'avoine trempée de marc. Après avoir dévoré la moitié du contenu, elle sembla légèrement égayée et tout adoucie. Alors, ils osèrent s'en approcher.

— Maintenant, tenez-la bien fort, frères, et ouvrez-lui la bouche !. . .

Vingt mains l'agrippèrent par où elles purent, pendant que le Père Nathanaïl, fourrant la bouteille à travers les ganaches desserrées de la jument, versa dans son gosier l'alcool fort comme le feu.

— Et à présent, vous allez voir. Elle sera bientôt aussi douce qu'un agneau — prédit le vieux.

La jument hennit faiblement et tendrement: sa tête branlait comme une cloche; elle frissonna, bâilla, vacilla et, bientôt, s'agenouilla, se coucha ivre morte, étendue de tout son long, et se mit à ronfler.

— Attrapez-la et en avant ! commanda le dompteur, en lui passant des sangles sous le ventre.

— Doucement, doucement... Et, telle une charogne insensible, ils la descendirent, en se reposant de temps à autre, de marche en marche, jusqu'au milieu de la cour.

— Laissons-la ici, à l'air. Avant la tombée de la nuit, elle se réveillera et sera en état de faire son devoir.

— Jusque-là, allons à table... J'ai une de ces fringales ! s'exclama le Père Supérieur. Maintenant, vous pouvez la laisser sans crainte, dit-il en souriant au pope Bolindake. Pas de danger que quelque voleur s'en approche...

Et c'est ainsi que se passa de la meilleure façon aussi la quatrième journée, celle du mouton, durant laquelle le Père Nathanaïl fut l'objet de toutes les attentions, pour avoir descendu, grâce à son astuce, la jument de la tour du clocher.

Tard dans l'après-midi, la jument se réveilla avec « la gueule de bois », elle lampa trois pleins seaux d'eau, mangea quatre boisseaux d'avoine, bâilla et hennit, pour bien montrer qu'elle voulait rentrer.

« Pourvu qu'elle n'aille pas prendre le goût de la boisson... s'inquiéta le pope Bolindake, voyant qu'elle avait l'air plus gai que d'habitude.

— On n'a pas pensé à préparer un potage aux abattis pour la jument et pour nous autres — et le père cuistot se tapa sur le front.

— C'est plutôt un broc de café bien fort que vous pourriez lui verser dans le gosier — proposa le Supérieur.

Mais le pope Bolindake n'y consentit pas.

— Laissez donc, ce n'est pas la peine ! Je rends grâce à Dieu et au Père Nathanaïl de la voir là, en bas des marches ! Je remercie aussi Vos Saintetés de votre hospitalité — dit-il. Et il invita l'archiprêtre à monter dans son cabriolet.

— Que Dieu vous ait en sa sainte garde ! leur souhaita le Supérieur.

— Bonne route et revenez nous voir le plus tôt possible — firent les moines, laissant flotter les larges manches de leurs frocs. Cela nous fera sortir un peu de l'égourdissement du monastère, des jeûnes et des prières.

Et les convives se mirent en route, passant, cette fois-ci, sous la majestueuse porte; puis, petit à petit, disparurent aux yeux des saints pères seuls et désolés, le « potcap » rouge de l'archiprêtre et la queue blanche de la jument merveilleuse qui avait fait sonner les cloches à l'instar des anges.

Au moment où ils allaient tourner le coin où se trouvait le bosquet, l'archiprêtre, comme réveillé d'un profond sommeil enchanté, se souvint du motif qui les avait amenés au monastère.

— Dites donc, Père Bolindake, on a oublié d'attraper le Père Mitrofan pour n'avoir pas tenu parole et n'être pas venu vous remplacer dimanche à l'église. Qu'en dites-vous? Si nous retournions?

Le pope, pris de peur, cingla, malgré lui, sa jument, qui bondit comme un lévrier.

— On n'y retourne plus, mon Révérend, car si les saints pères nous mettent le grappin dessus, on n'y échappe pas de toute une semaine et nos femmes arriveront à croire qu'on nous a tués...

L'archiprêtre poussa un profond soupir et finit par se résigner.

En français par A. Fermo

TEODOR MAZILU

La Solitude et le Diable compatissant

La solitude semblait à Camille quelque chose de honteux, d'avilissant ; elle y échappait chaque fois qu'elle en avait l'occasion. Bien plus, elle essayait d'effacer les traces de la solitude, comme si elle avait voulu faire disparaître les traces de quelque crime, résolue à offrir à ses très rares visiteurs l'image d'une vie sinon agitée, du moins normale.

Depuis longtemps déjà, une ombrelle bleue et une paire de gants noirs gisaient sur le divan dans un désordre pétrifié, témoins de cette existence normale tant rêvée. Des jours, des semaines, de nombreux mois passèrent, et les objets en question, vieillissant presque dans leur perfide dévouement immuable, continuaient à figurer l'illusion de Camille. L'espace existant entre ces objets — jamais l'espace naturel — représentait en fait l'âme de ces objets qui — ayant ainsi l'avantage d'une existence unitaire — s'opposait énergiquement et méthodiquement à toutes les tentatives de Camille. Bien qu'appelés à suggérer une vie agitée, ils contenaient une immobilité latente, fondant et engloutissant dans cet état aprioristique tous les efforts de Camille pour créer, ne serait-ce qu'une fois, l'impression d'une femme venant de rentrer d'une soirée où elle a rencontré X et où elle s'est beaucoup amusée.

Dans la disposition de ces objets destinés à suggérer l'image d'une existence normale, Camille s'efforçait d'atteindre la perfection, et quelle que fût la façon désinvolte dont elle les jetait sur le divan, elle trouvait cependant toujours quelque chose à y changer. Elle y poursuivait une perfection impossible, mais n'arrêtait pas de la chercher dans le sens propre du terme, comme quelque chose qu'elle aurait possédé à un certain moment et qu'elle aurait perdu et qui — si elle l'avait trouvé — l'aurait sortie de l'impasse.

Elle ne perdait pas l'espoir car elle savait qu'il n'est pas bon de perdre l'espoir.

— J'arriverai bien, une fois ou l'autre, à les disposer impeccablement...

Les efforts de Camille en vue de cette niaise perfection s'étaient avérés vains, car les objets en question s'étaient détachés d'elle dès le moment où elle les avait achetés si bien que, les gens qui venaient la voir n'établissaient aucun rapport entre le désordre de la maison et le style de vie de la maîtresse de maison. Craignant d'être surprise dans sa solitude, Camille arrangeait à l'avance le désordre environnant, le couvait et le choyait, avec le dessein de le conserver tel quel, pour l'offrir, sans nulle modification, à ceux qui, par hasard, franchiraient son seuil. Durant les brèves visites qu'elle recevait, elle s'efforçait de le préserver par crainte que, profitant de son inattention, ces maudits objets n'adoptent d'eux-mêmes un alignement symétrique qui l'eût humiliée et démasquée.

Souvent, pour couper ses périodes de solitude, Camille se jetait sur son divan, lasse et ravie, comme si elle était rentrée d'on ne sait quelle partie fine. Lorsqu'elle se relevait plus tard, la lassitude s'était envolée ne laissant derrière elle que mensonge et dégoût et, comme pour conclure ce bref instant de lucidité, l'arrivée de la tante Graziella, avec ses cheveux jaunâtres, affichant désagréablement son manque de préjugés paraissait le prolonger, le marquer d'un souffle vivant ou, encore, le justifier.

— Tu habites en plein centre et pourtant personne ne vient jamais te voir.

La tante Graziella, entre deux aventures amoureuses avait de ces phrases lapidaires. Ce qui suscitait dans l'esprit de Camille l'image d'un homme se rhabillant avant de faire place à un autre se déshabillant. Mais la présence de tante Graziella et sa terrible faculté de synthèse la ramenaient à la réalité.

— Et qu'en est-il de ta vie sexuelle? J'espère que ton mari ne te néglige pas.

Puis, la blonde tante Graziella l'embrassait et s'en allait. La clairvoyance de tante Graziella menaçait sa solitude, y pénétrait profondément et la faisait vaciller. Camille avait de cette clairvoyance, qu'elle trouvait vulgaire et immorale, un tel dégoût, qu'elle en arrivait à aimer sa solitude, à la défendre, à l'aggraver, pour être accaparée et entièrement dominée par elle.

Ses autres visiteurs ne ressemblaient pas à tante Graziella. C'étaient des gens bizarres, jaunes, blancs, oranges, mauves, toujours pressés et toujours optimistes.

Ce mélange de hâte et d'optimisme véhément était choquant. Sans même prendre le temps d'ôter leur chapeau, ils se mettaient à assurer Camille — les yeux rivés au cadran de leur montre — que, finalement, tout irait pour le mieux. Ils refusaient de s'asseoir, ne voulaient rien prendre de ce qu'on leur offrait, mais, ainsi, debout, prêts à sortir à peine entrés, ils l'assuraient qu'indubitablement David finirait par l'aimer. D'autres ne se donnaient même pas la peine d'entrer; ils surgissaient à l'une des fenêtres et, par un curieux mélange de sourires et de coups répétés à la vitre, ils cherchaient à la persuader et de son talent à elle et de l'amour de David, Si elle était en proie à quelque inquiétude, tel visiteur jaune ou orange entrebaillait un peu la porte, marmottait quelque chose, lui baisait la main, chassant ainsi son tourment. Ces visiteurs multicolores n'apportaient que de bonnes nouvelles: X, qui était gravement malade, s'était brusquement rétabli; Y s'était raccommodé avec sa femme, Z avait abandonné la bouteille. Ces nouvelles commençaient par la réjouir, mais plus tard faisaient dans sa tête un bruit assourdissant, sans qu'elle soupçonnât que c'était l'âme de ces agréables nouvelles qui se manifestait ainsi. Il est vrai que la hâte des visiteurs semblait être justifiée par la peur qui les poussait. Ils étaient heureux d'avoir découvert un être ayant besoin de ces mensonges, ce qui leur permettait de s'en délivrer, de se calmer et d'aller leur chemin.

Tous ces individus pressés, multicolores, irresponsables et hypocrites, obligèrent Camille à se faire — en dépit de la solitude qui l'enveloppait — une conception équilibrée de la vie. Elle prisait la vertu parce qu'elle la confondait avec la solitude des autres, donc par un sentiment de solidarité avec la souffrance d'autrui. Elle aimait aussi la vertu par un mystérieux sens pratique, la jugeant essentielle dans la condition qui lui était faite; elle n'avait pas besoin d'être démontrée; elle faisait naturellement partie de son concept de la solitude. Elle avait tenté plusieurs fois de se montrer différente, mais elle s'en était repentie, revenant vite à sa vertu et à sa solitude. Camille s'était efforcée d'être sarcastique, mais personne n'avait pris garde à son ironie; celle-ci avait fait long feu. Alors elle avait manifesté son mépris à l'égard de certaines gens, mais personne ne s'en était soucié. Demeurée seule avec ses sarcasmes et son mépris qu'elle avait vainement cherché à jeter à la face d'autrui, elle n'arrivait plus à comprendre et se mettait à craindre ces sentiments, écrasés par la lutte avec la réalité extérieure, comme s'ils étaient devenus ses propres bourreaux.

Elle n'était ni vaniteuse, ni modeste, elle avait et n'avait pas confiance en elle; toutes les hypothèses formaient un cercle autour d'elle mais aucune ne la touchait; elle restait persuadée que la justice, dans sa marche irrésistible, la trouverait et la ferait sortir de sa cachette.

— Voyez quelle femme toute pleine de qualités est Camille...

Jusqu'à cette victoire totale, elle s'imaginait en train de se promener à travers la ville, au bras de David; et cette image, aussi naturelle qu'impossible, elle la détestait, la chassait comme une vision qui troublait une tranquillité à l'existence de laquelle elle voulait croire. Le couple faisait face à Camille, excitée par ce défi inattendu, et alors elle se précipitait dans ce rêve impossible comme au milieu d'une meute de chiens déchaînés, et les mettait en fuite, les fouettait, était fouettée à son tour, se mêlant à ce rêve impossible dans une démentielle bagarre, comme si, guerroyant et se mêlant à ce rêve impossible, elle eût découvert pourquoi il était finalement tellement impossible que ce rêve se réalisât. Au bout de quelques instants de confusion, le rêve impossible reprenait force et forme, et se mettait à la poursuivre, jusqu'à ce que Camille tombât exténuée. Alors le rêve impossible s'élevait vacillant, il semblait un crépuscule plein de douceur, maintenant qu'il se présentait devant elle si lointain et vraiment impossible, si réellement impossible. Camille se calmait. C'est là que la solitude venait la trouver et Camille la suivait, épuisée et repentante.

Certes, Camille avait aussi conservé quelque trace de méchanceté; elle enviait ses camarades appartenant à la même génération qu'elle qui étaient parvenus à s'imposer, à réaliser quelque chose, à se faire un nom, ce n'était pas réellement là de la méchanceté, ni de l'envie, c'était ce souffle de vie qui était demeuré en elle et qui aurait dû la soutenir. Pourtant, au lieu de s'appuyer sur ce souffle de vie, elle se hâtait de le blâmer.

— L'envie est un sentiment condamnable.

Le bon sens de Camille détestait la solitude, comme quelque chose de ridicule et de mélodramatique dont l'individu est seul et en premier lieu coupable. Malheureusement, c'était un bon sens livresque, sans nul rapport avec le dilemme réel où elle se débattait. « Vivre dans la solitude

n'est ni louable du point de vue philosophique, ni pratiquement recommandé à tout point de vue.» Camille avait, à l'égard de ses propres souffrances, des réactions factices, livresques; lorsque sa souffrance atteignait un certain degré, celle-ci s'arrachait au centre vivant dont elle était issue et se répandait dans la masse amorphe des préjugés de toute espèce. Camille souffrait de ne pouvoir jamais longtemps dominer ses tourments; le plus souvent, ils lui étaient dérobés, aliénés, avant de lui être rendus sous forme de considérations livresques ou d'espoirs dépourvus de tout fondement. La douleur pure qui avait été la sienne au début s'était rapetissée à sa mesure devenant une chose artificielle. Cette solitude dénaturée, édulcorée, donnait naissance à une souffrance dénaturée aussi et même à une espèce d'équilibre intérieur. Un équilibre qui était davantage une pétrification dans la tourmente, une trompeuse immobilité du doute qu'un réel état d'équilibre. Un équilibre meurtrier et astucieux qui la rendait apathique, la serrait à la gorge, s'accrochait à elle et ne voulait plus la lâcher, comme s'il avait eu plus besoin de Camille que Camille de lui.

Atteignant sa limite extrême, le désespoir ne pouvait aller plus loin et alors il faisait provisoirement marche arrière, prenant l'aspect mensonger d'un sourire coquet presque malicieux. Quelqu'un qui s'était assis exactement au point où s'était épuisée sa capacité de feindre, l'obligeait à paraître gaie et séduisante, attentif à la voir duper à son tour le visiteur en lui laissant l'impression d'une vie harmonieuse. Il arrivait que ces efforts communs aboutissent.

Camille plaçait ses paroles au beau milieu de la chambre les laissant flotter en l'air, pour que puissent les voir et l'inconnu, et les visiteurs; elle se penchait un peu, craignant d'en heurter le doux frémissement, comme si sa protection pourrait leur faire oublier de se changer en certitudes. Mais, dès qu'un visiteur ouvrait la porte de la maison, les paroles, comme prises par un tourbillon, se serraient les unes contre les autres, comme saisies de froid, s'interférant, se mêlant, se détruisant pour, finalement, disparaître.

— Je viens à peine de rentrer. Si vous étiez venu cinq minutes plus tôt, vous ne m'auriez pas trouvée chez moi...

Qu'arrivait-il alors? Camille se donnait toutes les peines du monde pour obliger le regard du visiteur à se diriger vers le divan, où régnait ce désordre si soigneusement préparé. Mais souvent le regard du visiteur ne se souciait guère de s'attarder sur le fameux désordre: il se posait tranquillement sur les autres objets et s'immobilisait, s'associant aux forces que Camille combattait vainement. Sa dignité l'obligeait, cependant, à avoir quand même confiance dans la réussite de cette mise en scène. Elle poursuivait, sans se troubler, son rituel, tout en observant le regard du visiteur qui avait évité les objets en question, devenant lui aussi un objet aux côtés de l'ombrelle bleue
52 et des gants noirs.

— Tout est sens dessus dessous chez moi! Excusez-moi, je vous prie...

Ces mots, auxquels Camille elle-même ne croyait guère, personne ne les entendait. Elle sentait comment ces mots, prononcés — semblait-il — par quelqu'un d'autre, revenaient à elle et tombaient, épuisés, avant même d'avoir été entendus.

Camille ne possédait aucune certitude sur ce qui se passait au-dedans d'elle-même; elle avait des doutes; c'est pourquoi elle poussait sa dignité au-dehors, afin d'en avoir ainsi le contrôle. Ne possédant pas beaucoup de connaissances et, persuadée qu'il est bon d'en avoir de nombreuses, elle poussait ses sentiments au-dehors, animant ainsi sa vie quotidienne, comme si ces sentiments étaient les nièces respectueuses d'une tante compréhensive qu'elles visitaient de temps à autre.

Défendre sa dignité était devenu le principal souci de Camille; elle mettait dans ce combat inégal de l'énergie, de l'intelligence et de l'hypocrisie. Dans le cas de Camille, la dignité n'était plus un principe moral, mais presque l'objectif de ses rapports avec les êtres environnants; son instinct de conservation avait découvert, presque fortuitement, cet instrument de défense. La dignité était pour elle un principe d'existence, une fonction biologique plutôt qu'une fonction éthique. Même poussée au-dehors, la dignité était cet être — nous pouvons risquer cette appellation sans risque d'erreur — qui cherchait Camille, trouvait Camille, revenait à Camille, la ranimait et se fondait en elle. Lorsque, sous la pression des misères de l'existence, la dignité diminuait puis disparaissait, elle était remplacée par une autre dignité, telle une secrétion vitale, sordide et inépuisable.

Camille se torturait pour détruire l'idée blessante qu'on pouvait la trouver toujours chez elle, à toute heure du jour ou de la nuit, Cette conviction des gens l'exaspérait plus que la situation elle-même ou au moins autant. S'il lui arrivait par hasard de sortir pour rendre visite à quelque amie, la pensée que les gens puissent croire qu'elle se trouvait chez elle à toute heure du jour ou de la nuit l'accompagnait encore dans son évasion, lui coupant les ailes. La visite, aussi agréable fût-elle, s'intégrait dans les limites de cette impitoyable conviction dont elle n'arrivait pas à se débarrasser.

Donc, ravie, naturellement, en apprenant qu'on l'avait cherchée pendant son absence, elle interprétait cet événement comme un signe favorable et y mettait des espoirs exagérés qui allaient jusqu'à lui faire croire qu'elle était plus douée qu'Hortensia Papadat-Bengesco *. Elle nourrissait, dans une forme obscure et sans force, la conscience de cette supériorité et attendait une occasion de n'importe quelle nature, pour la mettre en relief. Comme l'occasion tardait à paraître, elle entretenait cette conviction par des faits hasardeux n'ayant nul lien avec le mobile de sa vanité

* Femme de lettres d'un réel talent.

et renonçait à attendre ces faits pleinement concluants. Plus tard, elle s'emportait contre cette vanité qui n'était pas ce qu'elle avait attendu et la bannissait de son monde intérieur, tel un convive qui aurait dépassé les bornes et transgressé les lois du savoir-vivre.

Comme tout être encore inhabitué à la solitude, Camille s'était fait une méthode pour la chasser. Lorsqu'elle assuma le risque d'y recourir, sa solitude s'aggrava, justifiant ainsi ses mesures de prévoyance. Elle en était arrivée à mesurer sa solitude dans toutes ses dimensions, à la connaître ainsi qu'un malade intelligent connaît l'évolution de son affection, ses moments d'accalmie et de crise. Mais tout en disséquant sa solitude, en rejetant la faute tantôt sur son orgueil, tantôt sur la méchanceté des autres, Camille s'éveillait en dehors d'elle. Alors elle prenait peur et c'était alors sa solitude à elle ou une autre qui tentaient de la sauver, mais c'était une entreprise difficile, car Camille se comportait comme une personne menacée de se noyer et qui, ne sachant pas nager, s'agite, se débat, compliquant ainsi la tache de son sauveteur. Alors Camille s'accrochait à cette solitude inconnue et restait ainsi, suspendue, immobile, jusqu'à ce que le danger fût passé.

Adoptant donc une méthode pour chasser sa solitude, Camille avait appris, bien qu'elle n'eût pas dû le faire, comment accueillir chaque bruit, aussi faible fût-il, comment le capter et l'obliger à se matérialiser en un visiteur, en une tante quelconque, en une promesse, en une invitation à la promenade. Souvent elle ne parvenait pas à saisir parfaitement les bruits et alors des visions bizarres franchissaient le seuil de sa maison, à demi lamentation, à demi tantes, cris ou hommes.

Fatiguée par cette vaine attente, elle se dirigeait, d'un air détaché, vers la porte, afin d'ouvrir au visiteur tant attendu. Elle croyait qu'il suffisait d'aller à la rencontre de l'événement pour qu'il se produise. Elle avait soin de simuler l'expression d'embarras de quelqu'un qu'on dérangerait à une heure indue, mais personne ne se présentait. Si bien que Camille souffrait à la fois de la contrariété d'avoir été dérangée inoportunément et de la tristesse de n'avoir pas été réellement dérangé. Ces sentiments contradictoires cohabitaient longtemps, unis par la souffrance de la malheureuse victime; et Camille avait de la peine à les séparer, à les remettre en ordre, et, déçue par son échec, elle mettait son espoir dans cet état ambigu. Lorsqu'elle tentait de tirer parti de celui-ci, il se dissipait. Un instant de lucidité qui ne lui appartenait pas, un instant de clairvoyance venu du dehors, la poussait à ouvrir la porte, à descendre l'escalier, à se convaincre que personne ne la recherchait.

Harassée, Camille se retirait au milieu de la pièce où — naïve superstition — elle croyait que la vérité qui la cinglait ne pourrait plus l'atteindre, comme si sa sphère d'influence eût certaines limites. Elle se tenait immobile, persuadée qu'à l'endroit qu'elle s'était choisi après des calculs compliqués la solitude n'allait plus l'atteindre. Mais son refuge se retrécissait petit à petit, il s'abattait de toutes parts et, bien qu'assise dans le vide, dans son refuge anéanti, Camille — se raccrochant au mensonge qu'elle avait inventé — prenait un air plein d'assurance. Elle s'écroulait, était engloutie, et seul persistait, comme une sombre dérision, son stupide air d'assurance. La solitude la cernait et son air assuré flottait isolément, comme les épaves d'un naufrage.

« Je devrais être aimée et considérée » — se disait Camille d'une voix tremblante, comme effrayée par le pressentiment d'un proche combat inégal, avec l'horreur de quelqu'un n'ayant qu'une pierre pour se défendre contre un assaillant armé jusqu'aux dents. « Je devrais être aimée et respectée.» Ce fol espoir passa comme un éclair et disparut brusquement. Camille le suivit, s'arrêta au milieu du chemin et essaya de deviner — dans la poussière soulevée — la réponse qui la torturait.

Sa plus grande peur lui venait de la conviction qu'elle n'avait pas vraiment peur; quand elle cherchait cette peur pour s'y appuyer, elle ne la trouvait plus. La solitude, dans son aveugle déchaînement, avait aussi emporté la peur de sa propre solitude. Quelqu'un redoutait plus qu'elle-même sa solitude, comme s'il avait assumé l'obligation de vivre et de souffrir à sa place. Camille s'éloignait sans cesse du centre de ses souffrances, elle tâtonnait aux alentours, les apercevait parfois comme dans un éclair, sans jamais se fondre avec elles. A bout de forces, elle se mettait à pleurer. Mais ses sanglots n'appartenaient pas à Camille, on les entendait de loin, comme l'expression de la douleur d'une réalité immatérielle tentant d'incorporer sa douleur à un autre objet. En ces instants, Camille trahissait sa souffrance, s'éloignait d'elle dans l'attente de quelque visite ou d'une tante et ces larmes-là exprimaient, en fait, la lâcheté de Camille qu'elle implorait de ne pas abandonner sa souffrance.

Méprisant sa souffrance, Camille, d'un air presque coquet, s'abandonnait à une longue attente. Elle s'enveloppait d'une autre douleur, une douleur soyeuse, fastueuse — qui avait été à l'origine une magnifique robe d'intérieur. Pendant cette longue attente, elle se préparait à toute éventualité, la visite du président du comité des locataires de son immeuble, aussi bien que le jugement dernier. Camille se composait en hâte une âme provisoire — cette âme provisoire faite de frayeur et de repentir que les hommes acquièrent devant la mort et l'amour, une âme appelée à les assister dans l'épreuve et qui, après avoir servi, est rejetée ou disparaît d'elle-même. C'est l'âme provisoire qui naît du danger et disparaît en même temps que lui, de même que les gens qui croient en Dieu pendant une tempête en mer et qui, une fois le péril passé, recherchent et attendent le retour de leur incroyance.

A travers l'immense solitude qui l'entourait, Camille lançait toute sorte d'appels, tantôt à droite, tantôt à gauche, tantôt au passé proche, tantôt au plus lointain, dans l'espoir que quelque

chose finirait par arriver. Elle lançait ces appels, comme elle aurait lancé sa canne à pêche, et attendait avec une confiance semblable au désespoir. C'était le mari de Camille qui se laissait prendre le plus souvent à cette ruse. Elle ne s'en réjouissait pas tout de suite; la joie était à l'affût derrière Camille et lui sautait brusquement au visage dès qu'elle croyait le moment propice.

Persuadée que son mari était rentré grâce à son astuce et non point parce qu'il en avait décidé ainsi, elle avait résolu de se venger. Il allait voir, le misérable, à quoi était réduite une jeune femme abandonnée; dans quelle misère elle devait se débattre. Obstinée, elle le poussait vers la rive, lui faisait faire le tour de la chambre, pour qu'il apprenne à ressentir sa solitude, à se rendre compte de ce que cela signifie de ne voir âme qui vive des semaines durant. Si ç'avait été en son pouvoir, elle l'aurait emmuré dans sa solitude, elle l'y aurait cadenassé, elle l'y aurait étouffé et écrasé. Mais comme Camille n'était pas maîtresse de sa solitude, sa vengeance ne pouvait pas être menée jusqu'au bout.

Ces triomphes — si on peut dire — avaient le tort de ne devenir réels qu'après avoir été confirmés par leurs victimes. Souvent, Camille attrapait de vieilles connaissances qui ne reconnaissaient pas Camille, ni qu'elles s'étaient laissé prendre et alors, résignée, celle-ci les laissait retomber dans l'eau; qu'en ferait-elle? La confirmation des victoires demeurait le privilège des vaincus; c'est pourquoi Camille ne faisait état de l'arrivée de son mari qu'après que David manifestait sa contrariété et se mettait à se moquer d'elle.

— C'est toi, David?

— Oui, c'est moi. Qui croyais-tu que c'était?

Ce qui surprenait Camille, c'était la froideur toute particulière de son mari. Elle voyait qu'il ne voulait pas renoncer à sa froideur, parce qu'il estimait qu'elle lui appartenait en propre. Cette froideur la frôlait et s'éloignait vers des buts plus élevés. Camille n'était même pas pour son mari un objet de mépris, mais le symbole d'un objet tout-à-fait méprisable. De là sa sensation de ne pas se trouver devant des forces adverses, d'où elle concluait qu'elle ne pouvait être le but de rien ni de personne. Les puissances qui lui étaient contraires ne cherchaient pas à se venger d'elle; elles ne faisaient que la torturer; cependant, il était évident qu'elles poursuivaient un tout autre but. C'est pourquoi la solitude non plus n'était pas à elle, elle s'y sentait également une intruse et avait le sentiment d'être toujours chassée et poussée dans la solitude d'autrui; elle ne cessait de se réfugier dans une solitude de plus en plus étrangère. Mi-hypocrite, mi-naïve, Camille mettait son espoir dans la mort, persuadée que la mort serait à elle et qu'enfin elle posséderait quelque chose en propre, qui serait bien à elle et rien qu'à elle. Mais elle avait peur de la mort, et comme la peur de la mort n'appartient pas à un seul homme mais à tous, elle pensait être menacée d'une mort étrangère. Elle était convaincue que ce torturant sentiment de la solitude survivrait à la mort et que celle-ci ne serait que l'un des abris étrangers, dans le voisinage desquels elle allait revenir et tâtonner, désespérée et désorientée.

Camille avait fait un rêve et ce rêve ne la quittait plus. Ce rêve qu'elle avait fait une fois s'était attaché à elle avec le dévouement d'un chien. Une bande de brigands la poursuivait dans un bois; puis on l'avait attachée à un arbre. Les bandits la visaient de leurs pistolets, à quelques pas à peine, mais les balles ne la touchaient pas; les arbres tombaient aux alentours, d'autres gens mouraient, seule Camille qui était visée n'était jamais touchée. Alors elle comprit, une fois de plus, qu'elle n'était qu'un misérable prétexte — que les balles des brigands comme le mépris de son mari avaient un tout autre objectif, incomparablement plus complexe.

★

David prenait d'habitude ses repas en ville, mais pour ne pas frustrer Camille de ses attributs ménagers, il s'astreignait à manger encore une fois à la maison. Cette constatation n'affectait pas trop Camille, qui continuait à s'occuper avec la même persévérance du repas symbolique de son mari.

— Veux-tu que je fasse réchauffer le rôti?

Comme David estimait qu'en avalant son potage, il avait amplement fait preuve de bonne volonté, il renonçait, le cœur en paix, au second plat.

— Non, merci, tu es bien gentille...

Le compliment était de pure forme et ne possédait aucune signification; il semblait à Camille que ces mots, aimables et indifférents, étaient pour David un reflexe machinal, comme celui de torcher son assiette, un geste de politesse. Cette douce hypocrisie facilitait à David certains mouvements qu'autrement il aurait trouvés lourds ou de mauvais goût.

C'était pourtant clair que ce compliment ne lui était pas adressé. Camille rougissait cependant de bonheur; l'hypocrisie ne lui semblait pas un si grave péché... Elle possédait une réelle dignité mais sa modestie était si grande qu'il y paraissait à peine. « Il m'est tout de même resté quelque chose aujourd'hui... »

Camille donnait immédiatement à ce compliment hypocrite la forme d'une certitude — car c'est de certitude qu'elle avait besoin — et son esprit d'observation n'était, lui aussi, qu'une forme de son instinct de conservation.

— Tu es très aimable aujourd'hui, David...

Mais, comme cela avait fini par l'ennuyer, David prit le parti de renoncer à ce repas symbolique.

— Ne te dérange pas. J'ai déjeuné en ville...

La disparition de la bienfaisante hypocrisie désespéra Camille.

— Comment, David, tu as déjeuné en ville? Et tu me dis cela sans ménagements?...

Le coup était pour elle si terrible qu'elle croyait avoir droit à un mot de consolation, d'encouragement, fût-il mensonger. Elle n'entendait pas perdre sans rien recevoir en échange.

Mais bientôt elle devint très patiente. Elle attendit patiemment un autre geste, tout aussi symbolique, qui lui prouvât que David était son mari.

Elle n'avait pas réussi jusqu'à présent à relier David à quelque souvenir. Leurs rapports n'étaient que symboliques, démonstratifs — par compensation — sans aucune relation avec le passé et sans nulle implication dans l'avenir. Toutes les manifestations de l'époux, y compris ses rares explosions érotiques, étaient une manière de compensation destinée à couvrir quelque chose ou à racheter quelque faute commise. Camille ne recevait rien pour elle-même. Elle n'était là que pour abriter temporairement ces manifestations avant leur aboutissement final, ou pour les dérober aux yeux, tant qu'il pouvait y avoir danger. Si David rentrait tard la nuit, il pénétrait dans sa chambre, pressé et sombre, sans exprimer nulle contrition; mais au bout de quelques jours, il couchait avec elle en guise d'excuse. S'il n'avait aucune raison de lui faire des excuses, il négligeait des semaines durant ses devoirs conjugaux. La femme considérait donc naturellement, avec quelque indulgence, les escapades nocturnes de son époux, car elles lui valaient une compensation. Le seul inconvénient de ces excuses érotiques était que David s'en acquittait d'une manière affreusement polie et réservée. Camille, enfin dans ses bras, tenait à profiter le plus possible de la circonstance, sinon du point de vue sexuel, du moins moralement.

— David, tu ne m'aimes pas... Je le sens, David...

— A vrai dire... je t'aime... déclarait David qui sentait que la femme attendait un mensonge.

— Je te crois. Tu es incapable de mentir. Dis-moi cela plus souvent, David. Cela me fait tant de bien ! Vois-tu, moi je n'ai que toi au monde...

Elle était à genoux devant lui et David la caressait doucement, comme pour atténuer la gravité des prières de Camille, éviter d'en tenir compte d'une façon ou d'une autre. Il lui mentait un peu, très peu, pas plus qu'il n'était nécessaire, de peur de la voir se livrer à une crise d'hystérie, et il ne la quittait pas avant que le mensonge ne fût bien ancré dans son esprit. Puis il s'en allait et Camille restait seule à veiller sur l'espace libre laissée par David, persuadée que cet espace ainsi gardé finirait par se changer en un espace où il serait à nouveau présent.

Lorsqu'il n'avait pas de rapports avec elle, David lui offrait en échange un sourire contraint. Il savait que la femme attendait ce sourire. Ce faux sourire était devenu à certain moment l'obligation conjugale essentielle de David. Lancé au hasard, ce simulacre de sourire tombait par terre. Camille souffrait de voir se perdre un bien dont elle pouvait tirer parti. Dès que David sortait, elle se baissait, ramassait ce sémblant de sourire et en éclairait son visage. La vie avait obligé Camille à enregistrer, avec une extrême acuité, même les gestes factices. Dans un étrange et satanique laboratoire, par une alchimie d'elle seule connue, elle changeait les gestes factices en gestes pleins de chaleur et de spontanéité. David éprouvait une surprise sincère à voir quelles merveilles sa femme était capable de découvrir dans un sourire jeté au hasard... Mais elle demandait à David d'apporter aussi de la vie autour d'elle, ou tout au moins ce qu'elle croyait être la vie.

— Invite donc quelques amis de temps à autre... Est-ce vraiment impossible, David?...

David accueillait volontiers — semble-t-il — ses désirs, mais il les écrasait dans l'œuf, avec une sorte de sadisme ostentatoire.

— Mais je n'ai pas d'amis, moi, Camille...

Elle se berçait dans sa souffrance et s'y abandonnait; un instant après, elle exprimait un autre désir... qu'elle rattachait à l'autre, par son accent, afin de maintenir l'illusion de l'harmonie.

— Alors, allons au bord de la mer, David. Pour quelques jours. Rien que nous deux...

Ne pouvant plus y tenir, David se sauvait, allait boire. Quelques heures plus tard, elle entendait sa voix toute chargée d'angoisse et de douceur.

— Bon, nous irons au bord de la mer...

Lorsque David rentrait vraiment, il n'avait plus cette voix qu'il lui avait déléguée pour encourager sa femme.

— Non, je n'irai pas au bord de la mer. La mer me fatigue...

Alors, à bout de forces, Camille devenait raisonnable et douce.

— N'en parlons plus, David. N'y allons pas si cela ne te fait aucun plaisir.

Puis, cette calme indulgence, la quittait à nouveau.

— Ecoute, David, personne ne m'a appelée au téléphone? Lena n'a-t-elle pas demandé de mes nouvelles?

Souvent, David, tout comme les visiteurs jaunes, rouges, oranges, lui mentait: il lui répondait: oui. Oui, Lena l'avait demandée au téléphone.

— Elle a toujours été gentille pour moi, Lena...

Après cette constation, Camille plongeait dans une étrange somnolence qui devait remplacer un passé presque inexistant. De ce passé, seules les objections que — sous forme de certains souvenirs — elle apportait à David, venaient la réveiller. C'est le bruit produit par ses propres objections qui la réveillait. Elle était reconnaissante à ces objections ou à ces souvenirs qu'elle se hâtait d'approuver, comme si elle pouvait, grâce à cette hâte, les saisir et les fixer.

— David, pourquoi m'as-tu menti il y a cinq ans? Pourquoi m'as-tu dit être parti pour Braşov alors que ce n'était pas vrai?

L'objection était devenue vivante. Camille la tenait dans sa paume comme un trophée sauvé du désastre, et, tout étonné, David analysait son méfait, mais il lui était impossible de se reconnaître dans ce vieux péché.

— Je ne m'en souviens plus... décidait-il.

— Nous ne devons rien oublier, David...

David nourrissait la conviction qu'il fallait peu de chose pour satisfaire sa femme. D'ailleurs son extraordinaire modestie effrayait presque David. Tout ce qu'elle faisait portait l'empreinte de cette modestie qui ressemblait si bien à la mort. « Tu vois, David, ce tailleur ne m'a presque rien coûté. Une bagatelle !... » Plus le temps passait, plus les exigences de Camille diminuaient.

— Si tu m'emmenais au cinéma une fois par semaine, je serais heureuse...

Mais la souffrance de Camille, souffrance qu'elle cherchait à mystifier et à chasser, ne se dissipait pas; au contraire, elle s'incorporait à l'existence de son mari. Il appréciait mieux la situation de Camille, et il en était arrivé à vivre réellement sa souffrance, estimant Camille incapable de porter seule la croix qui lui était échue. Mais il se sentait coupable de lui avoir dérobé sa souffrance, considérant ce vol aussi vulgaire que n'importe quel autre. Parfois, Camille le surprenait plongé dans le désespoir, sans se douter qu'à cet instant, David vivait son désespoir à elle. Il lui semblait alors plus étranger que jamais. Quand elle le voyait accablé, Camille le méprisait.

— Lis Goethe. Il te mettra d'aplomb, lui conseillait-elle. La tristesse est un péché aussi...

Fatigué, triste et exaspéré, David lui adressait un de ses sourires factices — ainsi qu'on donnerait des drogues à un malade incapable de suivre un véritable traitement. Une douleur artificielle implique des consolations artificielle. Il faisait des gestes au hasard, sans se préoccuper de savoir s'ils atteignaient leur but. Lorsque Camille, boudeuse, s'enfermait dans sa chambre pendant des journées entières, David ne se sentait nullement coupable. Il en concluait que sa femme n'avait pas su faire son profit du faux sourire qu'il lui avait offert en temps voulu.

David tirait de la souffrance qu'il avait refusée à Camille des conclusions clairvoyantes en ce qui le concernait. Les souffrances de Camille, qu'il éprouvait avec une indiscutable intensité, lui avaient épargné certaines erreurs et expériences vaines. Au lieu de lui être un fardeau, ces souffrances — qu'il comprenait et qu'il vivait — lui étaient devenues bienfaisantes. C'est de cette conviction précisément que lui venait un sentiment de culpabilité.

Le malheur de Camille était dû au fait qu'elle se sentait étrangère à sa propre solitude, qu'elle ne parvenait pas à la comprendre, à l'assimiler, à se fondre en elle. Camille n'était que le témoin épouvanté de sa propre solitude. Evidemment, elle ne se connaissait pas elle-même et, du point stable où elle se tenait, elle, la véritable Camille, venaient se répandre sur elle de mystérieuses impulsions. Mais celles-ci, Camille prenait bien soin de les écarter. Ce qui nous appartient véritablement nous apparaît souvent étranger, sinon hostile, et Camille, cahotée d'une solitude à l'autre, ne pouvait pas comprendre cette vérité.

Par compassion, David avait assumé l'obligation de supporter les souffrances de sa femme. Il découvrit bientôt que cette pitié n'était que commodité, et lorsqu'il fit cette découverte, il se jura de n'en rien dire à personne comme s'il se sentait le complice d'un crime épouvantable.

Aux yeux clairvoyants de David, Camille était l'image vivante de tout ce qu'il avait dépassé, de toutes les erreurs qu'il avait, lui, glorieusement réussi à surmonter. Il s'était réservé la part du lion — les joies supérieures de l'esprit; tout ce qui, dans sa conscience, lui semblait médiocre, il le distribuait généreusement à droite et à gauche. Camille étant sa femme, elle venait, naturellement, en premier lieu.

— David, depuis quand as-tu pris la mauvaise habitude d'entrer dans la maison sans ôter tes chaussures?

Le mari mis en cause haussait, amusé, les épaules; par on ne sait quel hasard, il avait un reste de tendresse disponible. Il en fit aussitôt don à Camille.

— Nous ne sommes plus jeunes, Camille, nous vieillissons...

Elle se leva comme si elle avait voulu s'attaquer à l'innocente négligence de son mari.

— Je ne peux pas comprendre, David, je t'ai si souvent prié...

Dans son immense solitude, l'image de David entrant chaussé de ses gros souliers dans la maison apportait une onde de lumière; aussi craignait-elle de voir cette image féerique disparaitre trop vite.

— Ils sont tout poussiéreux, David...

Abasourdi par la farouche énergie de sa femme, David était demeuré immobile, donnant à Camile tout loisir de se repaître de sa victoire.

Camile se sentait effleurée par une onde de tristesse fugitive. David se sentait pris alors d'une violente colère et il aurait voulu rester pendant des heures là, au beau milieu de la pièce,

d'y rester immobile pendant des jours et des semaines, de n'en plus bouger afin de rassasier une bonne fois Camille de ces idiotes satisfactions. Il avait envie de la tuer ou de lui demanér pardon à genoux, et ses élans s'entrecoupaient — dans une fraction de seconde — avec les élans de Camille, à peu près identiques si bien que crime et pardon s'accomplissaient quelque part dans l'espace, loin d'eux.

Puis, Camille se décidait à faire disparaître les traces du désastre. Elle ne se hâtait pas et il semblait que, plus elle se mouvait lentement, plus elle avait raison. Les pantoufles — témoignage indirect du forfait commis par l'époux et de sa lucidité à elle — l'attendaient avec une sorte de complicité et c'est avec un visibile effort qu'elle les posait aux pieds de David. Et celui-ci se tenait immobile attendant d'être mis au mur.

— Voilà tes pantoufles...

Cette scène tellement banale poussait David au seuil de la démence. Il prenait bêtement les pantoufles, les tenait à la main et semblait ne savoir qu'en faire. L'immobilité qu'il gardait était en réalité le fait de Camille, et David se sentait, en quelque sorte, à son aise dans cette immobilite qu'elle lui avait communiquée. Mais ce que Camille exigeait de lui lui semblait terriblement compliqué.

— Eh bien, chausse donc tes pantoufles ! Qu'est-ce qu'il te prend de rester planté là comme un imbécile?...

David souriait ou essayait de le faire; c'est en vain que Camille s'emportait, il savait très bien pourquoi il restait là comme un idiot, ses pantoufles à la main. Comme toujours, le mépris de Camille à l'adresse des autres finissait par se retourner contre elle-même, après avoir flotté quelque temps dans l'espace.

Camille, qui voulait marquer cette victoire totale par un geste de magnanimité, l'aidait à se chausser. Comme paralysé, David se gardait bien de protester.

Tandis qu'elle réparait ces négligences, Camille était persuadée de faire des progrès, et le fait de transporter les souliers de David d'un endroit à l'autre lui apparaissait comme une nouvelle étape de la connaissance. S'il n'en fallait pas plus pour la contenter, lui donner le calme et le bonheur, David y consentait volontiers: il secouait sur le tapis la cendre de sa cigarette, chiffonnait la nappe— eu un mot il lui offrait de quoi s'occuper.

Avec un rituel très compliqué, Camille prenait le cendrier et allait le vider, emportant, en même temps que le cendrier, une immense satisfaction, encore inconnue d'elle, qu'une fois arrivée à la cuisine elle s'empressait de mettre au jour, comme un trésor dérobé; elle l'admirait, l'examinait sous toutes ses faces, y rafraîchissait son front, en appuyant très fort avec une jouissance avide. Mais, lorsqu'elle tenait trop longtemps à la main le cendrier en question, prolongeant ainsi exagérément sa joie, cette joie dérisoire se pétrifiait et Camille aussi; une distance se creusait entre ces deux réalités et cette distance démeurait inchangée, aussi égale qu'une réalité indépendante, que la mesure d'un mystérieux désastre, distance terrible à laquelle Camille n'échappait même pas lorsqu'elle était revenue dans la chambre.

Poursuivie de tous côtés, chassée de l'art, de l'amour, de la solitude, de l'orgueil, elle s'était arrêteé là sur cete étroite bande de terre, misérable et dérisoire, et là elle voulait rester, sans aller plus loin. Au bout du désert, il y avait un monticule qui grandissait sans cesse et dans lequel son regard attentif découvrait la forme de David entrant dans la maison tout chaussé tandis qu'elle lui apportait ses pantoufles. C'est ça la vie — se disait Camille — banale, stupide, dépourvue de satisfactions. Le tout est de s'accrocher à quelque chose et de ne pas lâcher prise.

Dans l'existence vide qui était la sienne, concentrée autour d'un sentiment exacerbé au détriment de tous les autres, Camille éprouvait le besoin avide d'en nourrir la substance en toute occasion.

Ces satisfactions dérisoires avaient acquis à ses yeux une telle importance que — se fût-elle trouvée sur un pic montagneux, Camille serait descendue pour gronder David d'avoir chiffonné la nappe et renversée pour la nième fois le cendrier sur le tapis.

Les sommets, Camille ne les apercevait pas; elle venait des profondeurs, d'un tunnel souterrain et, une fois arrivée à la surface, son corps fluet flottait devant ses yeux.

— Regarde, voilà que tu viens de laisser tomber la cendre sur le tapis ! Mais vois donc, David!

Elle ne faisait que plonger dans un temps indéfini et faire venir à la surface des objections affreusement tardives.

David entrait, à son tour, dans ce monde sordide et regardait, épouvanté, la cendre renversée exprès sur le tapis. Il ne prenait un air effrayé que pour donner raison à Camille, pour ne pas la priver de cette petite satisfaction.

Camille se taisait une seconde, persuadée que le silence était un argument plaidant en sa faveur.

— Il y a de ces négligences que l'on pourrait éviter sans peine. Avec un peu de bonne volonté David...

Camille avait l'habitude, ou bien il semblait seulement à David, de surgir brusquement devant lui et de lui poser aussitôt des problèmes difficiles à résoudre.

— Que dirais-tu, David, si on déménageait?

Souvent David n'entendait qu'un soupir et toujours — comme un prolongement de ce soupir — il voyait paraître Camille. Il y avait dans la chambre des endroits, des points fixes dans

l'espace qui vibraient d'une certaine façon et David savait que s'il restait là à attendre, de ces vibrations et de ces points stables il verrait surgir immédiatement Camille et ses objections. Parfois la pièce s'emplissait de lamentations et David alors ne savait plus où se trouvait exactement Camille; il attendait que les lamentations convergent et lui rendent sa femme.

Lui, son immobilité, sa frayeur devenaient la raison d'être de Camille et il se livrait entièrement à cette sombre volupté, laissant sa femme en faire à sa tête. Plus elle s'approchait de lui, plus elle croyait faire valoir ses arguments. Elle s'avançait à petits pas, menaçante, en même temps qu'elle développait sa logique. Puis, après avoir démontré son bon droit de mille façons, elle repartait triomphante, emportant avec elle logique et bon sens. Les traces et la place de cette immobilité s'élevaient dans l'air, comme les flammes d'un inexplicable incendie, se fondant dans ce point fixe où tous les deux s'étaient entretués et avaient fini par se pardonner mutuellement.

Et Camille s'en allait à la cuisine.

Mais c'était une feinte et David savait fort bien qu'elle mentait quand elle disait s'en aller; elle n'avait pas où aller. Elle s'en allait mais, en fait, n'avait pas où aller. C'est pourquoi quand, furieuse et pressée, Camille sortait, il venait à David une envie de pleurer, sachant combien ce départ était trompeur. Où serait-elle allée? Elle n'avait pas où aller.

— Je m'en vais à la cuisine — annonçait Camille et David la voyait immobile, pétrifiée, et alors il sentait le besoin de faire comme elle de s'attacher à un point fixe inexistant, créé uniquement pour cette douleur, et de demeurer là et de comprendre — grâce à cette immobilité et à cette pétrification — l'immobilité et la pétrification de Camille.

Il aurait voulu tomber à ses genoux, lui demander pardon, mais il savait qu'elle l'aurait considéré d'un air moqueur. Car, en dépit de sa solitude, Camille détestait le manque d'équilibre.

Alors, avec autant de désespoir que de voracité, David éprouvait les échecs et la solitude, les tourments et les dilemmes de Camille. Il s'enfermait dans sa chambre et refusait de la voir: sentant combien elle était incapable de vivre sa souffrance, il en arrivait presque à la haïr.

Camille ne reconnaissait pas sa propre souffrance dans la souffrance de David.

— David, tu as mauvaise mine, je n'aime pas te voir cet air absent... Tu as toujours été un homme équilibré.

Préoccupé de la souffrance de Camille, David ne lui répondait pas.

Au lieu de la fustiger, il lui offrait sa pitié et c'était une pitié sans bornes, car David, en vérité, aurait pris la croix de Camille et l'aurait portée jusqu'au bout, si cela avait été possible. Mais ce n'était pas possible. Non, il n'est pas juste de dépouiller quelqu'un de sa souffrance et de l'adoucir. Il me faut lui rendre sa souffrance, l'en couvrir des pieds à la tête, jusqu'à ce qu'elle tombe épuisée sous le poids de sa propre croix, puis l'aider à se relever. Et si elle ne peut plus se relever, qu'elle reste là, écrasée sous le poids de ses souffrances.

Depuis un certain temps, David avait décidé d'arracher à sa femme ses bienfaisants et misérables mensonges; il se déchaussait avant d'entrer dans la maison, ne secouait plus sur le tapis la cendre de sa cigarette.

« Il faut que je la prive de ces joies imbéciles... »

La disparition de ces négligences démoralisa Camille. Avec une énergie issue du souvenir de ses énergies passées, elle essaya de l'ironie.

— Depuis quand es-tu devenu si ordonné, si maniaque?

Elle jouissait de ses railleries comme si elles eussent signifié pour elle un progrès, une élévation; cette position acquise, elle commença à le traiter de haut.

— Les manies sont un signe de vieillesse. Tu vas bientôt prendre aussi du ventre si tu continues dans cette voie...

Et Camille gravit une nouvelle marche, mais ce fut en vain, car aux yeux de David elle n'avait guère grandi. Et puis, elle prenait facilement peur de sa propre méchanceté. Il lui arrivait souvent de demeurer longtemps pétrifiée par une de ses remarques ironiques et il fallait alors quelque réponse cinglante pour la réveiller et lui rendre conscience.

— En effet, je suis devenu maniaque...

Une seule chose n'avait pas réussi à David, malgré tous ses efforts: il continuait comme auparavant, à froisser la nappe. On pouvait difficilement préciser si la persistance de cette habitude venait de son incapacité à se contrôler ou du soin qu'il prenait de ne pas ravir à Camille son dernier refuge.

Lisser la nappe frippée par David restait l'unique joie de Camille, bien qu'elle ne cessât de s'en révolter pour la forme.

— David, tu as encore froissé la nappe! Ça fait déjà combien de fois, que je t'y prends? !...

Sa misérable raillerie n'avait même plus la force de jaillir comme d'habitude: elle ne parvenait plus à s'extérioriser; elle s'agitait, impuissante, aux bords des lèvres, effrayée de son apparition au grand jour.

«Un grand nombre de fois» — se répondit David avec douceur, incapable de la chasser de ce dernier refuge. En la regardant défroisser la nappe et y mettre tant de soin, il se sentait sans forces pour priver sa femme de cette dernière joie. Ce serait l'assassiner que de lui ravir ce dernier refuge.

Et il la voyait défroisser la nappe.

Et il la voyait encore et encore défroisser la nappe.

Epuisé par ce spectacle déprimant, il était tenté d'arranger, lui, l'autre coin, toujours par ce même besoin de communier avec sa souffrance, par ce même besoin d'éprouver sa douleur avec plus d'acuité.

La solitude avait presque complètement établi son emprise sur Camille et elle s'accrochait à cette ridicule satisfaction avec ses dernières forces, estimant que personne n'avait le droit de la lui ôter. Elle était persuadée que, si elle abandonnait ce point stable, il ne lui resterait — selon d'étranges calculs mathématiques connus d'elle seule — qu'à tomber dans les bras de la mort et encore dans ceux de cette mort étrangère. Il se mêlait à son combat désespéré un sentiment d'élémentaire justice. D'autres ont tant de satisfactions — voyages, amours, visites, discussions, enfants; elle avait, elle, au moins le droit de défriper une nappe qu'un époux ingrat ne ratait nulle occasion de chiffonner. Il lui restait encore cela... au moins cela...

Elle cherchait une certitude et finit par la trouver. Le caractère théâtral de son comportement l'aidait, dans de telles circonstances, à consolider son échafaudage, d'où elle concluait que ce sont justement les satisfactions médiocres qui sont les plus durables.

Camille semblait éparpillée aux quatre vents, pulvérisée et immatérielle, et seule cette question stupide parvenait à lui faire retrouver ses moyens.

— David, tu as encore fripé la nappe?

Elle avait toujours le sentiment que cette satisfaction lui appartenait en propre, qu'elle était par trop insignifiante pour qu'elle pût faire l'objet de la convoitise de quiconque.

Il ne lui reste que peu de temps. Très peu. De cette bande étroite où elle se débat, à peine aperçoit-elle encore le ciel.

Non, non, elle ne croit pas que David l'aime encore.

C'est une constatation faite de sang-froid, sans nul regret.

C'est là qu'elle va rester, sur cette bande de terre.

Que d'autres s'amusent, aiment, continuent de vivre.

Elle...

Elle va rester ici.

Sur cette étroite bande de terre.

David n'aura de cesse qu'il ne froisse la nappe et elle continuera à la défriper, une fois, et encore une fois, jusqu'au moment où cette mort étrangère viendra l'enlever.

C'est là qu'elle restera, toujours là. Se cramponner à quelque chose de frêle et de douteux c'est bien d'elle — c'est son âme même — c'est sa raison d'être, et elle durera tant que ce quelque chose tiendra.

*

Il lui restait peu de temps.

Très peu de temps.

C'est à peine si l'on voyait encore le ciel depuis l'étroite bande de terre où elle faisait naufrage.

Cependant, la conviction qu'il lui restait encore un peu de temps était reposante, comme si — de cette douce et âpre résignation — il poussait une herbe soyeuse et bonne.

Non, elle ne croyait pas que David pourrait encore l'aimer — c'était une constatation lucide — exempte de regret.

Elle resterait là.

Là, sur cette étroite bande de terre, c'est là qu'elle allait demeurer, accrochée à cette misérable joie durable. Et voilà que quelqu'un voulait se moquer de sa décision et alors elle se mit en colère et lui barbouilla le visage de sa résolution.

...Et ce diable boîteux s'enfuyait avec sa décision sur la figure et Camille lui courait après pour reprendre sa décision, pour la lui reprendre et la cacher.

Il lui fallait — aurait-on dit — marquer la place de cette décision, afin d'établir définitivement son droit de propriété, poser une grosse pierre au-dessus de cette décision, afin que chacun puisse bien voir que c'était sa décision à elle et que personne n'y touche.

Et Camille, respirant avec peine, avait posé une grosse pierre à l'endroit qui devait marquer aux yeux de tous la décision qu'elle avait prise.

Avec une volupté féroce, elle tentait de s'identifier avec cette décision irrévocable, de multiplier ses forces et de se jeter de toutes ses forces sur la terre, pour creuser, établir, bien marquer la place de sa détermination.

Là...

Mais sa décision semblait tout de même résister; elle poussait des tentacules, suggérant des pensées étrangères.

Et prenant un bizarre hachereau qu'elle possédait depuis son enfance, Camille coupa ces tentacules hostiles, afin que sa résolution demeurât pure.

Puis, elle enfouit celle-ci profondément dans la terre.

Et, comme quelqu'un voulait la lui arracher, effrayée, elle couvrit de son corps sa terrible décision, l'enlaçant et la défendant, comme une tigresse défend son petit.

*

Un beau jour, David laissa, comme à l'ordinaire, la nappe toute fripée et se retira dans sa chambre. Camille était dans la cuisine; elle aimait venir de loin vers cette joie, comme, autrefois, elle aimait venir de loin vers le lit où David l'attendait.

Quand elle sortit de la cuisine, elle aperçut la nappe parfaitement tendue. Elle ne s'en étonna pas, car elle craignait par là de justifier et de confirmer le malheur. Elle ravala donc son étonnement et regarda à nouveau la nappe, si parfaitement tendue. Elle prit peur mais n'en voulut rien laisser voir, refusant d'admettre le malheur, et jeta un nouveau regard, pur, délivré et de la peur et de l'étonnement. La nappe était parfaitement tendue; un étranger s'en était occupé. Le malheur était si grand que le premier sentiment qui la frappa fut celui de la pudeur. Elle aurait voulu dévorer ce malheur pour qu'il ne fût connu de personne. Camille promena son regard au-dessus de la nappe, à une certaine distance, sans la toucher, comme si elle s'était refusée à confirmer son malheur, mais seulement établir quelque part dans l'espace, sur un terrain neutre, la différence entre ce qui avait été et ce qui était actuellement.

Elle demeura un long moment immobile, espérant que le malheur allait se dissiper de lui-même et se retirer, se mettre en boule et disparaître, mais cet espoir ne se réalisa pas. Le malheur s'amplifiait, s'étendait et grossissait, débordait presque — bien qu'il fût difficile d'exprimer logiquement pourquoi un tel malheur pouvait grandir.

La première fois, Camille n'en dit rien à David; elle s'entêtait à ne pas admettre le malheur.

Le lendemain, Camille attendit, tendue, la fin du repas. Comme d'habitude, du geste nonchalant qui lui était devenu familier, David froissa la nappe et se retira dans sa chambre. Comme elle s'entêtait à ne pas admettre ce qu'elle avait découvert, elle alla comme d'habitude à la cuisine, afin de revenir d'une certaine distance pour sa misérable mais durable satisfaction, et elle s'aperçut alors à nouveau que la nappe était impeccablement tendue. Donc, son dernier refuge s'était écroulé.

Comme poussée par cette douloureuse conviction, elle frappa à la porte de David.

— David, tu es donc revenu dans cette pièce?...

La réponse passa, comme toujours, par-dessus sa tête, s'en alla plus loin, mais différemment des autres fois; elle revint sur ses pas et s'installa juste en face d'elle, gigantesque et imperturbable. Cette réponse était réellement adressée à Camille.

— Je n'ai pas bougé d'ici...

Camille était résolue à guetter, à découvrir ce qui s'était passé exactement. Comme d'habitude, David allait laisser la nappe froissée et s'en aller... se disait Camille, comme si elle voulait entrer dans cette conspiration inconnue, pour pouvoir, de là, frapper l'ennemi. C'est ce qui arriva. David froissa la nappe et se retira.

Alors, surexcitée par la conviction que son dernier refuge lui était ravi, ainsi que par une torturante curiosité, Camille s'élança pour arranger, elle, la nappe, afin de reconquérir son privilège.

Lorsqu'elle voulut arranger la nappe, elle rencontra une main qui s'avançait, tout aussi crispée et craintive, vers le même but. Les deux mains s'empoignèrent et ce contact épouvanta moins Camille qu'on n'aurait pu s'y attendre car elle voyait encore dans ce geste un espoir. Elle avançait vers cet événement inconnu avec une espèce d'espoir vorace, persuadée de pouvoir trouver peut-être au bout quelque soutien. Peut-être ce malheur même cachait-il finalement quelque soutien; peut-être pourrait-elle s'y accrocher et y demeurer suspendue un bout de temps. La crainte de perdre ce dernier refuge, cette satisfaction durable et misérable à la fois était bien plus grande que la peur et la répulsion de serrer une main inconnue.

Non. Elle ne demanderait pas le secours de David. Elle n'était, d'ailleurs, pas sûre que David lui eût accordé son aide. Ils se tenaient ainsi immobiles, l'haleine courte, sans que ni l'un ni l'autre se décidât à céder; leurs forces s'avéraient égales pour le moment. Même si c'était le diable, c'était un pauvre diable s'il luttait pour ravir à une faible femme son unique satisfaction... Camille ne trouvait pas du tout bizarre de voir un autre être s'accrocher désespérément à une seule et même satisfaction stupide. Non, cela ne lui semblait pas du tout bizarre; seulement, elle revendiquait le droit du premier occupant.

C'était sa dernière certitude et Camille se croyait victorieuse parce qu'elle ne voyait pas où elle pourrait encore être poussée hors de cette certitude. Elle serait même restée là, cramponnée, mais son instinct de conservation lui disait que cela ne pouvait durer. Le plafond de la pièce se couvrit de couleurs bizarres, jaune, bleue et orange, les couleurs des visiteurs menteurs qui — avec la même politesse ostentatoire — occupaient leurs places, réservées, semblait-il. Mais bientôt les couleurs en vinrent aux mains et de ce fait ne purent se maintenir en l'air, et alors elles s'effondrèrent et noircirent. Tous leurs efforts pour se relever et reprendre leurs couleurs — bleue, jaune et orange — n'aboutirent à rien et l'épuisement les rendit encore plus noires. La main inconnue acquit subitement une énergie accrue et réussit à repousser Camille.

Désespérée, elle s'acharna, résista et voulant donner plus de poids à son comportement, elle cria:

— David !

David parut sur le seuil, blême, les vêtements en désordre, éreinté, le regard perdu, comme elle ne l'avait encore jamais vu. Il semblait ne pas l'avoir entendue crier et être venu là par hasard.

Il considérait avec une espèce de satisfaction l'attitude tendue de Camille, presque heureux de l'affolement empreint sur son visage.

— David, David, aide-moi ! Tu n'es tout de même pas un monstre...

Lui restait immobile, jouissant de la frayeur de Camille. Par son immobilité, il avait fait cause commune avec cette force inconnue, obligeant Camille à se déclarer vaincue, la forçant à quitter son dernier refuge... Là où elle avait espéré trouver un soutien et de l'aide, elle ne trouvait que cruauté et insensibilité et Camille se vit dans la situation d'avoir à lutter contre deux adversaires.

Le souvenir lui revint de la douceur des temps passés et elle se dirigea vers son mari, mais, profitant de ce mouvement irréfléchi, la force étrangère la repoussa de côté. Camille demeura clouée au mur, là où l'avait jetée cette force inconnue, et y resta, épuisée, envahie par la volupté de la défaite. Une ombre ressemblant à sa silhouette et qui s'était levée avec un air satisfait, que Camille connaissait bien, et avec des gestes de maniaque, que Camille connaissait bien aussi, se mit à lisser la nappe que David avait chiffonnée comme d'habitude.

David n'avait pas bougé ; il restait toujours immobile, semblant protéger cet affreux spectacle.

Lorsque son dernier refuge se fut écroulé, la solitude, bridée en quelque sorte par cet ultime refuge, se précipita sur Camille comme une bête féroce tenue longtemps en cage. Epouvantée, Camille chercha un point d'appui mais ne le trouva point. Alors elle se tourna, désespérée, vers David. Celui-ci, froid et inflexible, refusait d'être ce point d'appui que Camille cherchait. Il l'obligeait à s'unir à sa souffrance, à comprendre que cette solitude était sa solitude à elle.

— Ce désert, c'est ton désert à toi — entendit Camille. La voix de David était étrangement claire. C'était bien sa voix, mais elle arrivait de loin, et il semblait que cette voix allait demeurer là, près d'elle, longtemps encore.

De partout, la solitude l'assaillait, la cernait, et Camille, faisant un grand effort, se hissa sur ces points d'appui que seul le péril fait naître et elle parvint à s'y maintenir un bout de temps, loin du danger. A un certain moment, la solitude se resserra en une bande étroite et longue, pour être plus agile et pouvoir ainsi courir après Camille. La solitude lui souriait, mais elle ne voyait pas ce sourire, elle n'existait que par la peur et ne voyait qu'elle et alors, épouvantée, elle se sauva, monta sur le sommet d'une montagne, certaine que la solitude ne l'y rattraperait pas. En effet, il semblait que la solitude ne pourrait pas l'atteindre ; Camille se figurait son bon sourire comme une expression d'impatience et d'attente tendue.

— Ce désert est ton désert à toi... entendit de nouveau Camille derrière elle. La voix de David était encore plus sévère et plus implacable.

On aurait dit que cette voix demeurait immobile derrière Camille, qu'elle en surveillait chaque mouvement et qu'elle attendait sa décision.

— Combien de fois faudra-t-il que je te dise que ce désert est ton désert à toi?...

Par suite de l'indécision de Camille, la voix qui ne voulait pas fustiger se changea, uniquement en raison de cette indécision, en une cravache qui cingla Camille et la bouscula, et la chassa de ce sommet de montagne où l'avaient poussée la peur et l'impuissance, et elle la précipita en bas vers sa solitude qui l'attendait fidèlement depuis si longtemps.

En français par A. Fermo

Une âme pure

La bonne réputation dont jouissait Pandele parmi ses collègues ainsi qu'au sein du comité de direction constituait pour Scarlat une énigme : « Pourquoi diable tous ces gens l'aiment-ils autant ?» Voilà ce que je suis incapable de m'expliquer tout vieux renard que je suis et j'en ai vu de toutes les couleurs. Pourquoi se réjouissent-ils rien qu'à le voir? Pourquoi le loue-t-on à toutes les séances? Pourquoi les camarades du parti ont-ils affirmé que le camarade Pandele a fait preuve d'intransigeance, et d'esprit de principe? Pourquoi enfin, le 23 Août, l'a-t-on invité dans la tribune officielle ? »

— Camarade Scarlat, je voudrais vous demander conseil au sujet d'un problème épineux, lui dit un jour Pandele, lui faisant signe de le suivre dans la petite pièce du poste de secours. Le fait q'uun camarade aussi hautement apprécié lui demandait conseil, flattait son amour-propre. Mais son esprit défiant surmonta aussitôt ce sentiment. « Qui sait pour quelle raison il m'appelle ce blanc-

bec? Et si Pandele n'était pas celui que nous croyons tous? Comment faut-il procéder? » Scarlat se tranquillisa vite, si vite même, qu'il exultait. « Voyons, mais je me suis rendu compte sur le champ que le problème est enfantin: si Pandele n'est pas celui que nous croyons tous, je saurai tout de suite prendre position ».

— Je voudrais vous demander votre avis, lui dit Pandele une fois entrés dans la petite pièce du poste de secours.

Scarlat eut un sourire méfiant, ravi d'avoir enfin l'occasion de regarder de près le visage d'un collègue de bureau. Cette manière d'examiner la physionomie d'un homme, avec bienveillance et méfiance à la fois, était aux yeux de Scarlat la marque indubitable de la maturité.

— Je ne peux pas donner mon avis, avant d'apprendre de quoi il s'agit. Si je ne connais pas la situation, je peux me gourer... Passons au fait, camarade Pandele, au fait...

« Mon Dieu, qu'il fait bon à donner son avis ! philosopha Scarlat tout à coup. On éprouve une certaine satisfaction à montrer à l'autre qu'on est un homme judicieux.»

— Réfléchissez bien, cher Pandele, conseilla Scarlat avec la même perfide bienveillance. Réfléchissez bien.

— Il existe chez nous une mauvaise habitude, soupira Pandele, une très mauvaise habitude, camarade Scarlat.

— Où ça « chez nous », cher Pandele? Qui « nous »? Pandele, exprimez-vous plus clairement, ne restez pas dans le vague.

— Chez nous, camarade Scarlat, il existe une mauvaise coutume, on inscrit au tableau d'honneur toujours les mêmes gens. Quelqu'un a bien travaillé une fois, et, dès lors, on continue à l'inscrire au tableau d'honneur, à perpétuité, automatiquement.

Scarlat sourit ironiquement, ravi d'avoir l'occasion de sourire ironiquement. Il y avait longtemps qu'il n'avait pas eu à combattre des conceptions erronnées, oh oui, bien longtemps. Scarlat scrutait Pandele avec mépris, heureux d'avoir l'occasion de le scruter avec mépris. — « Ce que la vie peut être drôle, pensa Scarlat. Qui a pu dire que la vie est exempte de surprises et d'imprévu? La vie ne peut pas être enchassée dans une formule. Et voilà que Pandele, qui eût cru que justement Pandele? !...»

— Cher Pandele, excusez-moi de vous interrompre, mais il est de mon devoir d'attirer votre attention sur le fait qu'il ne vous appartient pas de critiquer une décision prise par la direction et le syndicat...

Dès le début de sa phrase, Scarlat éprouva dans tout son corps une sensation agréable, et en touchant à sa fin, il se sentait presque fondre de bonheur et d'enchantement.

— Soyez plus concret, cher Pandele, à qui faites-vous allusion, continua-t-il pour inciter l'autre à s'expliquer. Vous devez viser quelqu'un plus particulièrement en déclarant que la direction s'est mal orientée.

— Il s'agit de moi, soupira Pandele. Ils m'ont de nouveau proposé pour une gratification. Ce n'est pas que je veuille faire l'intéressant, mais ce n'est pas juste. Cotiga a travaillé mieux...

Le bonheur de Scarlat s'évanouit.

« Ah, Pandele, je te vois venir, c'était donc ça? Mes yeux se sont dessillés. Pandele, Pandele, comme tu m'as déçu ! »

— Quelle est votre opinion? Faut-il que j'aille expliquer la situation aux camarades? et proposer qu'on accorde ma gratification à Cotiga? Je ne voudrais pas que l'on croie que je fais étalage de modestie.

— Allez-y Pandele, allez-y, marmonna Scarlat en pensant à autre chose.

Depuis lors la haine de Scarlat envers Pandele n'avait fait que grandir. Le jour où il avait discuté avec Pandele au poste de secours, Scarlat était rentré chez lui plus abattu que jamais. « Pourquoi diable n'ai-je pas, comme lui, cette pureté d'âme? Pourquoi ne suis-je pas capable de refuser une gratification? Au fond, je pourrais, moi aussi, refuser une prime de production, si je considérais qu'un autre la mérite davantage...

Comparant sa situation avec celle de Pandele, Scarlat avait conclu qu'il avait toutes les raisons de l'envier. « Au fond, pourquoi Pandele aurait-il tout et moi rien? Pourquoi serait-il à la fois un homme poli, ayant une bonne formation idéologique et aussi un travailleur remarquable et une âme pure? »

« C'est de ma faute », se dit Scarlat en approchant de sa maison. Par je ne sais quel mystérieux agencement psychologique, l'approche de la maison augmentait son sentiment de culpabilité. « C'est moi le coupable ». A mesure qu'il approchait de sa maison, il se rendait plus clairement compte des nombreuses fautes qu'il avait commises. En jugeant les choses à froid, Scarlat ne pouvait se pardonner, malgré toute les circonstances atténuantes qu'il s'octroyait, de ne s'être pas engagé plus tôt dans la lutte pour l'abolition de l'exploitation de l'homme par l'homme. « De quel prestige moral incomparable ne jouirait-il pas à présent? » Et même en admettant qu'il avait eu de sérieuses raisons pour ne pas s'être rallié à temps, Scarlat ne comprenait pas pourquoi il ne s'était pas engagé plus franchement. « Tout simplement je ne parviens pas à comprendre ce qui s'est passé alors dans ma caboche ».

Dès qu'il ouvrit la porte de sa maison, il passa en revue tous ses péchés, et tous ses défauts. Pourquoi diantre ne puis-je pas taper du poing sur la table lorsqu'on commet une faute. Et le

comble, c'est que je saisis la faute mais cela ne me touche pas, et c'est pour cela que je ne dis rien. Pourquoi Pandele taperait-il du poing sur la table, et moi pas?

Delia, son épouse légitime, ne l'avait jamais vu aussi abattu. L'état de son mari lui parut si alarmant qu'elle déposa ses aiguilles à tricoter.

— Mais qu'est-ce qui t'arrive? Tu es souffrant? Des ennuis à ton bureau?

Scarlat ne répondit pas tout de suite. Il s'affala dans un fauteuil en poussant un gémissement. Quelques instants plus tard, voyant que Delia s'apprêtait à reprendre son ouvrage, il se décida à lui faire des confidences:

— Eh Delia, ma pauvre Delia, j'ai mal manœuvré. J'ai donné dans le panneau comme un imbécile. Quand les autres criaient: « A bas Rădesco ! » moi je m'attardais dans les bistrots, buvant comme un poivrot.

— Eh bien, que veux-tu, soupira à son tour Delia, je te l'avais bien dit de ne plus boire autant. L'alcool ne te convient pas.

— Mais ce n'est pas de cela qu'il s'agit, Delia, protesta Scarlat à qui l'incompréhension de son épouse avait apporté quelque apaisement. Ne te préoccupe plus de ma santé. L'homme n'est pas uniquement fait d'un corps et de cellules nerveuses. L'incompréhension de sa femme avait adouci sa peine et de ce fait il lui était plus facile de regarder la réalité en face.

Attentive, Delia lui prépara un café. Mais ses petits soins au lieu de le calmer, excitèrent davantage sa rogne contre lui-même.

— Non, mais dis-moi franchement, Delia, en quoi cela pouvait-il me nuire si j'avais crié moi aussi « A bas Rădesco? »

— A quoi bon te tourmenter? c'est inutile à présent. Cela ne sert à rien. Tu n'as pas crié, tu n'as pas crié, et après ! La simplicité excessive de Delia adoucit à nouveau sa peine.

— « Tu n'as pas crié, tu n'as pas crié ! » Ce n'est pas si simple que cela. Certains de mes collègues ont crié; ils ont eu une conviction eux, moi pas. Crois-tu donc que je ne pouvais pas avoir une conviction moi aussi? Certains de mes collègues ont affronté littéralement les balles, se souvint Scarlat avec une peine mêlée d'effroi. Moi, Delia, pourquoi n'ai-je pas affronté les balles? Je vaux bien autant qu'eux. Pourquoi eux ont-ils pu le faire, et moi pas?

— Que pourrais-je te dire? Je n'en sais rien.

— Je devais me rendre compte en temps voulu que la bourgeoisie était pourrie, marmonna Scarlat, après avoir avalé quelques gouttes de café. La bourgeoisie devait me donner la nausée, soupira Scarlat, cherchant des yeux un endroit où poser sa tasse de café.

— Tu te surmènes trop. Il serait préférable de dormir l'après-midi une heure ou deux, lui proposa Delia, après avoir enlevé la tasse posée sur le bras du fauteil, pour la poser en un endroit plus sûr.

— Le comble est que je n'ai pas envie de dormir. Je crois que si je me couchais à présent, je ne parviendrais pas à m'assoupir. Moi, lorsque quelque chose me tracasse, je ne peux pas fermer l'œil. Je devais me rendre compte que le socialisme est une chose magnifique. Pourquoi me suis-je cramponné, Delia?

— D'où veux-tu que je sache, moi, pourquoi tu t'es cramponné?

— En moi gisait assurément une aspiration vers la beauté, car moi, je ne dis pas cela pour toi, mais je devais en posséder le germe. A l'idée qu'un homme puisse vivre aux dépens de milliers d'autres hommes qui travaillent, j'aurais dû être gagné par une colère épouvantable. Cela pouvait constituer une preuve d'intelligence, Delia.

— Tu avais aussi ton idée à toi.

— Ah ! tu essayes de me trouver des excuses? Merci. Je n'avais aucune idée. Je devais rompre avec la classe sociale dont j'étais issu. Nombreux sont ceux qui ont pu le faire. Delia, tu l'ignores peut-être, je ne te l'ai pas dit, car il ne m'est pas facile de te le dire, tu as toi aussi tes ennuis avec ton ménage, mais c'est douloureux.

— Pourtant tu as trouvé un assez bon emploi.

— Oui, mais j'aurais pu être aussi apprécié à ma juste valeur, à l'échelle de mes possibilités.

— Comment? Tu ne l'es donc pas? Delia se décida à s'étonner, ne trouvant pas une meilleure manière de réagir.

— Non, Delia, je ne le suis pas. Je peux bien davantage, moi.

Pendant un certain temps, l'indifférence avait semblé à Delia une attitude plus confortable. Mais à présent, elle se sentait engourdie dans cette posture, elle voulait changer, se relaxer un peu.

— Oh mais, c'est affreux ce que tu dis là !

— J'aurais pu moi aussi obtenir un poste de commande. J'aurais pu avoir mon amour propre satisfait en me dépensant davantage, sans ménager mes forces. J'aurais été de meilleure humeur et toi, tu aurais été plus élégante. Et, ému par la vanité de ces rêves, Scarlat se surprit en train de caresser sa femme. Peut-être aurais-je pu obtenir une voiture... Cette dernière phrase contraignit Delia à sortir de sa torpeur.

— Evidemment, mon cher, ce n'était pas bien difficile de crier « A bas Rădesco ! »

— Que me veux-tu à présent? cria Scarlat. Ne m'avais-tu pas dit que Rădesco ne tomberait pas?

Delia ne se souvenait plus de rien.

— T'ai-je dit moi, pareille chose? !

— Ah ! tu fais semblant de ne rien savoir?

Delia toisa son mari d'un regard empreint de mépris. « Il est devenu gâteux. Comment aurai-je pu lui dire moi, de ne pas crier « A bas Rădesco ! » Il se fâche à tout moment pour un rien ! Moi, je ne suis qu'une femme, je ne me mêle pas de politique. C'est lui qui doit savoir quand il doit crier et quand il doit se taire.

— Ah ! tu veux en rejeter la faute sur moi, à présent? dit Delia, fâchée, sans trop savoir pourquoi. Si tu m'avais aimé comme tu le prétendais, et le prétends encore, tu aurais ressenti du dégoût envers la bourgeoisie. Mais toi, tu as toujours été un égoïste et tu n'as pensé qu'à toi, moi je n'existe même pas pour toi...

— Moi, je ne t'aime pas, Delia? Mais si je ne t'avais pas aimée, je ne t'aurais pas épousée.

— Non, tu ne m'aimes pas. Tout n'est qu'hypocrisie chez toi. Si tu m'avais aimée, tu te serais rallié en temps voulu aux communistes.

★

La pureté d'âme de son collègue de bureau était devenue pour Scarlat une énigme qu'il devait absolument tirer au clair.

— Est-il vrai que les partisans de Maniu t'ont rossé lorsque tu as distribué l'« Injustice? »

— Oui. Ils m'ont quelque peu molesté, se souvint Pandele. Mais j'ai feint de les ignorer.

— Ah tu es un veinard, soupira Scarlat. Voilà, moi, les « manistes » ne m'ont pas molesté.

A l'occasion d'agapes entre collègues, Scarlat s'était enivré. Effondré, la tête sur la table, il avoua ouvertement la souffrance qui le rongeait.

— Reste ici, Pandele, ne t'en vas pas. Toi, mon garçon, tu es pur comme une larme. Moi je suis pourri. Tout est là. C'est bien pour cela que je t'envie, comprends-moi bien, et ne te froisse pas, mon vieux, et surtout ne te froisse pas si je te dis que tu es un niais. Oui, mon vieux, un grand nigaud. Ah ! si j'avais été, moi, pur comme une larme !

— Eh bien, qu'aurais tu fait? lui demanda Pandele.

A cette question absurde Scarlat prit la mine de quelqu'un à qui, du jour au lendemain, une fabuleuse fortune aurait échu, et medite sur la manière de l'employer.

— Si j'avais eu, moi, ta probité foncière, j'aurais été quelqu'un à présent. Je serais monté bien haut, mon vieux. Qu'est-ce que j'aurais eu comme logement, et arrangé avec un goût raffiné. Quelle maîtresse, quels meubles, quels tableaux des plus illustres maîtres. Oh la, la, Pandele, si j'avais été pur comme une larme, si j'avais été molesté par les « manistes »...

Mais la possibilité d'acquérir cette pureté d'âme sembla à Scarlat une hypothèse à tel point impossible, qu'il s'abîma dans son désespoir.

— Je regrette de n'avoir pas été un homme de caractère, selon les conceptions actuelles, je le regrette amèrement. Mon petit, si j'avais eu, moi, ta pureté d'âme, ton désintéressement, ton passé, ton cœur ouvert, j'en aurais obtenu des avantages ! J'aurais fait des miracles ! Mais il ne m'a pas été donné, à moi, d'être pur comme une larme ! Ah, mon vieux Pandele, si j'avais été, moi, pur comme une larme !...

Un horizon élargi

Il fait très chaud dans le bureau. Le chauffage central fonctionne et on est à peine à la mi-octobre. Le camarade Heresco supporte plus aisément le froid que la chaleur; il ouvre la fenêtre, il ôte son veston et son gilet et demeure en chemise. Avec un sérieux poussé à l'extrême il pose soigneusement ses vêtements sur le dossier d'un fauteuil: ce soir, au club, il doit assister à une conférence, qui sera suivie d'un bal, et il n'a plus le temps de passer chez lui. Affaissé dans un fauteuil, il songe à l'axe de sa vie. Tout homme sérieux possède un axe. Et Heresco est heureux d'en avoir un au lieu d'être ballotté à tous vents. Ravi de cette conclusion, il rapproche le cendrier, il ne veut pas secouer la cendre de sa cigarette par terre. Il l'a déjà fait une fois et l'a regretté ensuite.

Pourtant quelque chose le tracasse, l'empêche de se sentir à son aise. Le fauteuil est confortable mais il n'a pas où poser ses pieds. Il sort dans le couloir et va chercher une chaise dans un autre bureau. Il y pose ses pieds. Ça va mieux comme ça, c'est tout à fait autre chose. Une position éminemment favorable à l'introspection. Il croise les bras, lève les yeux au plafond d'un air songeur, rappelant ses souvenirs, pour passer en revue les différentes périodes de sa vie. Plongé dans l'analyse de sa longue activité, le camarade Heresco ne s'est même pas rendu compte qu'on est venu lui apporter son café. Ça, c'est l'œuvre d'Irina, se dit en souriant le camarade Heresco, agréablement surpris « Quelle délicatesse et quelle sollicitude ! ».

Le voyant si absorbé, la préposée au buffet a déposé son café sur la petite table près du bureau, et s'est éloignée sans bruit. « Et par-dessus le marché, elle est discrète ! », pense Heresco, ému.

Le café est excellent: ni trop sucré ni trop amer. Le fauteuil est moelleux, le jour du salaire approche, il fait bon dans le bureau, sa femme est partie en vacances, le camarade Heresco ressent un véritable plaisir à analyser attentivement son état présent. Le fait d'être en service et d'avoir une foule de problèmes à résoudre, ne l'empêche pas le moins du monde de procéder à un examen de conscience. Par ailleurs, cela fait un bon bout de temps que le camarade Heresco a pris l'habitude de s'analyser durant les heures de travail. Lorsqu'il quitte le bureau il n'a guère de temps, il doit aller à la pêche, ou voir un bon film. Les conclusions auxquelles aboutissait le camarade Heresco n'étaient jamais déprimantes. Le plus souvent il tirait d'emblée une conclusion optimiste, apportant les arguments nécessaires après coup... « Eh ! camarade Heresco, tu a eu une vie bien remplie. Une fois ce devoir accompli, la conscience tranquille, il allumait une cigarette et aspirait la fumée avec délices. La vie lui avait appris à ne point dédaigner une bonne cigarette.

« Ai-je commis quelque faute envers mes collègues? » se demanda-t-il en changeant la position de ses jambes, afin de ne pas s'engourdir.

« Me suis-je mal conduit envers les gens de mon entourage? Non. Je n'ai jamais froissé personne, même pas une femme. L'histoire de la persécution de Stoleru?... Eh bien! oui, j'ai eu tort, je ne le nie point. Mais c'était sans mauvaise intention. Peut-être aurais-je dû faire davantage. Y mettre un peu plus d'ardeur. J'ai fait ce que j'ai pu. On n'en fait jamais assez, on est toujours en dette vis-à-vis d'autrui. Mais je n'ai pas tenté d'esquiver mes responsabilités ». Le camarade Heresco est content de lui. Il peut garder la tête haute. Presque inconsciemment, il se met à fredonner une marche. D'habitude, c'est le matin dans son bain qu'il sent le besoin de chanter. La marche des brigadiers se transforme peu à peu en complainte. Le camarade Heresco est tout surpris d'apercevoir sur son bureau une liasse de papiers, juste au moment où il se sentait la conscience tranquille. Décontenancé, il les considère en sifflotant. Mais il ne lui faut que quelques instants pour se reprendre et entonner à nouveau avec plus de conviction encore la marche des brigadiers. Avec la conscience du devoir accompli, le camarade Heresco écarte d'un geste le tas de paperasses. Il a fait ce qu'il avait à faire, on n'a rien à lui reprocher. Loyauté et sincérité, telle est sa devise. Travaillent ceux qui sentent le besoin de se racheter.

— Ai-je vraiment fait tout ce qu'il fallait faire? se demande le camarade Heresco, en allumant une nouvelle cigarette. Peut-être pas complètement. A un moment j'ai cru que les gens pouvaient se rééduquer tout seuls. Quelle théorie néfaste, s'effare le camarade Heresco. Après avoir esquissé quelques mouvements pour se trouver une position plus confortable, il poursuit son analyse. On a toujours besoin d'aide. Dans l'isolement, pas de progrès. L'essentiel c'est de donner un coup de main au bon moment, avant l'ankylose. J'ai délaissé le camarade Porumbaco, se souvint brusquement le camarade Heresco.

Depuis que le camarade Heresco avait été rétrogradé, le camarade Porumbaco était le seul subalterne qui lui restait. La sollicitude paternelle, les sages conseils, les ironies mordantes qui jusqu'hier s'adressaient à une dizaine de salariés, tout cela convergeait à présent uniquement vers Porumbaco. C'est lui qui était critiqué et loué, gratifié et admonesté, avancé et rétrogradé autant qu'une dizaine de salariés ensemble.

« Qui sait quelle bourde a pu commettre Porumbaco en mon absence ! », se demanda Heresco tout à coup. Chaque fois que le service m'oblige à m'absenter, Porumbaco perd le Nord. Ah, Porumbaco, Porumbaco ! Mais c'est aussi ma faute ! »

Le camarade Heresco ouvrit son bureau et chercha le rapport que Porumbaco lui avait présenté environ un mois auparavant. « Le bonhomme s'est donné du mal, il s'est cassé la tête, et moi je ne lui ai même pas dit jusqu'à ce jour si son rapport est bon ou mauvais. » Depuis un bon moment, le camarade Heresco avait envie de sortir dans le couloir pour se dégourdir les jambes. Aussi ce sentiment de culpabilité et de mécontentement tombait-il à pic. Pris d'une impulsion sincère, il sortit dans le corridor pour bouger un peu et réparer sa faute.

— Non, je vous en prie, camarade Porumbaco, asseyez-vous, l'invita-t-il. Si je ne me trompe, vous m'avez présenté un rapport, et il devint rouge de colère. Qu'est-ce que c'est que ça, camarade Porumbaco? fit-il en agitant devant ses yeux une feuille de papier couverte d'une écriture menue et serrée.

— C'est mon rapport, parvint à bredouiller Porumbaco.

Le camarade Heresco retint à grand-peine un éclat de rire. Il avait envie de rire, mais ses principes pédagogiques l'en empêchaient: son expérience du travail collectif lui avait appris qu'en pareilles circonstances, le rire peut avoir un effet démoralisant.

— Ah! vous voulez savoir ce que c'est que ça? et le camarade Heresco agita de nouveau la feuille devant ses yeux. De l'eau de roses, voilà ce que c'est. Je ne sais à quoi vous pensez quand vous rédigez vos rapports.

Il était persuadé que cet après-midi-là il ferait une bonne pêche, et cette conviction l'aida à découvrir l'essentiel dans l'erreur de son subalterne.

— Combien de fois vous ai-je dit: « Concentrez-vous, Porumbaco, limitez-vous à l'objet, ne vous dispersez pas, suivez une seule idée, mais poursuivez-là jusqu'au bout ».

Lorsque son indignation attint le paroxysme, elle se mua brusquement en la plus fraternelle bonté.

— Non, vraiment, mon vieux Porumbaco, nous sommes entre nous, pour un rapport... tu peux appeler ça un rapport?

— Mais pourquoi pas? osa demander Porumbaco.

— Ah ! tu fais l'innocent à présent ! Mais c'est une calamité, c'est une... Le camarade Heresco regrettait franchement de n'avoir pas lu une ligne du rapport de son subalterne, il aurait pu lui faire des observations plus concrètes, plus précises. Mais quand même, le camarade Heresco se souciait par-dessus tout de l'aspect constructif du rapport.

— Et les mesures constructives? Quelles mesures préconisez-vous?

— A la fin il y a tout un chapitre de suggestions.

— Vous appelez ça des suggestions? s'effara le camarade Heresco, scandalisé à la fois par sa propre négligence et par l'esprit superficiel de l'employé. Vous appelez ça des suggestions, s'exclama-t-il avec force pour surmonter son manque d'assurance.

— Que faites-vous dans l'aprés-midi, s'intéressa le camarade Heresco, lorsque sa colère se fut apaisée.

— En général?

— En général et en particulier. Par exemple, cet après-midi, que faites-vous?

— J'ai des billets pour les « Mongols ».

— Ce n'est pas mal de fréquenter les spectacles, même les cinémas. Mais toi, Porumbaco, il te faut de l'exercice. Sans négliger la culture et la détente, il faut prendre plus d'exercice.

— Si je dois récrire le rapport, je n'irai plus au cinéma.

— Mais laissez donc le rapport, fit le camarade Heresco. Je vais débrouiller cette affaire-là moi. Il faut acquérir du discernement. J'ai pensé vous donner à résoudre quelques réclamations de consommateurs. Ce travail-là vous aidera bien davantage que la rédaction d'une dizaine de rapports.

Et avec un regard d'encouragement paternel, le camarade Heresco déposa sur ses bras une liasse de lettres.

Après avoir quitté le subalterne dépourvu de discernement, le camarade Heresco, bien dispos, alluma une nouvelle cigarette. « Ce Porumbaco ira loin, constata le camarade Heresco avec une légitime fierté. Il a fait des progrès, ces derniers temps.

La liasse de lettres est loin d'être épuisée, mais ce Porumbaco, quelque capable qu'il soit, n'a que deux mains. Au fond les gens feraient bien mieux de méditer un peu moins, se surprit-il en train de penser.

Mais, aussitôt après, Heresco jugea que ce n'était là qu'une conception petite bourgeoise. Il renonça à cette idée avec grâce et élégance, comme il avait fait le geste coutumier de secouer un brin de poussière sur son veston.

Brusquement, comme frappé d'un coup inattendu, le camarade Heresco fut envahi par une profonde tristesse. « Nous n'accordons pas assez d'importance aux consommateurs. Ils nous font confiance alors que nous ne faisons pas tout ce qui est en notre pouvoir ».

Anéanti par cette pensée et surtout par le sentiment de sa responsabilité envers le consommateur, le camarade Heresco arriva presque sans se rendre compte, jusqu'au bureau du camarade Dobre.

— Qu'est-ce qu'il t'arrive? Tu ne sembles pas à ton aise?

— Le diable seul le sait, mon vieux.

— Mais, que se passe-t-il? Tu ne peux pas me le dire?

— Mon vieux Dobre. Est-ce que cela t'est jamais arrivé de voir une situation se retourner comme un gant, de sentir ta raison s'égarer du fait d'être obligé de changer ta manière de penser? Eh bien ! c'est ce qui m'est arrivé aujourd'hui.

— Exprime-toi plus clairement.

— Les lettres que nous envoient les consommateurs...

— Eh bien qu'en est-il de ces lettres?

— Je les ai lues. Très intéressantes, Dobre. Excessivement intéressantes, dit Heresco, secoué par l'émotion. Les gens ont l'œil sur nous, Dobre, et nous critiquent sévèrement, mais la plupart d'entre eux apprécient nos produits. Terriblement intéressantes, répéta-t-il avec un grand geste de la main. Sais-tu ce qu'a écrit une fillette de Câmpulung? Aussitôt il se rappela que tel n'était pas le nom de la localité, mais qu'importait?

Tout en parlant, le camarade Heresco, se creusait la tête en vain pour se rappeler le nom de la localité. Cet effort s'avéra pourtant salutaire, car il augmenta son émotion.

— Moi, je ne fais que penser à cette fillette de Câmpulung.

— Et que veux-tu faire de ces lettres?

— Moi, j'estime, — c'est du moins ce que j'ai pensé — je voudrais connaître ton avis à ce sujet, je crois que les camarades qui travaillent dans les autres services et même dans les secteurs de production devraient répondre directement à une bonne partie de ces lettres, affirma le camarade Heresco, visiblement ému, toujours sous l'impression de la lettre de la fillette de Câmpulung. Moi, j'estime que ce serait juste, de cette façon ils seraient en relation directe avec les consommateurs. Qu'en dis-tu?

— Oui, c'est intéressant, répondit le camarade Dobre, plutôt étonné que convaincu.

— Tu verras l'effet que ça fera sur les gens.

Et le camarade Dobre se retrouva tout surpris avec toute une liasse de lettres sur les bras.

... Cependant, il en reste encore. Le camarade Heresco n'a pas l'intention d'y répondre. Il a la flemme, il est vrai, mais à considérer les choses à froid, ce n'est pas là le plus important. Le camarade Heresco sent naître en lui, précisément en ce moment crucial, une puissance créatrice formidable: les idées affluent de toutes parts, se ruent littéralement sur lui. Le camarade Heresco n'est plus un homme borné, mais un homme aux vues larges, aussi larges que possible. Il réfléchit fort sérieusement au travail de la collectivité tout entière, aux succès et aux lacunes de l'entreprise, vue dans son ensemble. Oh, comme il voit loin, le camarade Heresco ! Il forge les plans les plus hardis, il se demande s'il n'était pas préférable que le rayon de coupe soit aménagé dans un autre bâtiment plus spacieux et qu'à sa place... peut-être serait-il indiqué d'étendre son propre service — oui pourquoi les autres et pas lui? Pourquoi ne pas appliquer chez eux l'initiative des jeunes de l'entreprise « Tudor Vladimiresco », les trois-huit. Le camarade Heresco jeta un regard, en passant, sur la liasse de lettres. Cette liasse de lettres l'effraya si fort, que le camarade Heresco parvint enfin à obtenir une vue d'ensemble.

Ses élans généreux obligent le camarade Heresco à quitter son bureau, pour prendre un peu l'air. Dans le couloir il rencontre le camarade Nica, le responsable du bureau de l'Union de la Jeunesse Communiste.

— Mon vieux Nica, viens donc dans mon bureau, je veux depuis longtemps discuter quelque chose avec toi.

Dans le bureau il fait très chaud, de nouveau le camarade Heresco s'impatiente.

— Mon cher Nica, la gazette murale de la jeunesse communiste n'est pas à la hauteur. Je m'attendais, de ta part, à plus de combativité.

Le camarade Heresco n'a jamais lu cette gazette, mais sa conviction d'avoir parfaitement raison n'en est que plus forte.

— Sais-tu, mon vieux Nica, ce qui manque à votre gazette? Un peu de maturité, je te parle en spécialiste. Le contact avec la production, avec les consommateurs... Si le bureau de la jeunesse communiste répondait directement aux lettres des consommateurs, tu verrais un peu les résultats. Inouïs, énormes ! Et avant de laisser le temps à Nica de réaliser sa proposition, il lui a déjà fourré sous le bras une liasse de lettres.

Le camarade Heresco, ayant élargi considérablement son horizon, revint à son bureau et alluma une nouvelle cigarette.

Il restait encore une foule de lettres. Mais ce fonctionnaire aux vues larges ne s'en effraya plus. Son esprit revint à Porumbaco et à ses lacunes. « Comment pourrait-il éliminer ses lacunes », se demanda en toute sincérité l'homme aux idées altruistes. La chaleur était devenue décidément insupportable, l'air lourd fit naître des remords, les remords engendrèrent les préoccupations pour autrui, et celles-ci à son tour la meilleure solution: « Par le travail, uniquement par le travail ».

— Je vais lui donner encore cette correspondance.

Le lendemain matin, le camarade Heresco arriva à son service avec la conscience tranquille du devoir accompli. Mais, à son grand étonnement, il trouva sur son bureau, joliment empilées et toujours sans réponse, toutes les lettres qu'il avait distribuées la veille aux autres. Sauf celles confiées à son subalterne, qui avait donc fait son devoir. Il songea alors à son seul subalterne et se calma soudain.

« Lorsqu'il aura répondu à toutes les lettres, mon subalterne aura acquis une maîtrise professionnelle de premier ordre et, plus tard, il se souviendra de moi avec gratitude », songea le camarade Heresco. Et sous l'empire de ce sentiment magnanime, il s'en alla à la pêche.

En français par Mircea E. Balaban

ION ARIEŞANU

Le Dimanche de l'homme

Il était déjà tard dans la soirée, et pourtant Gilu n'arrivait pas. La sirène de l'usine avait sonné à dix heures juste, mais lui n'avait toujours pas fait son apparition. Stanemir sortit de la baraque, s'arrêta sur le seuil et leva les yeux vers les crêtes des collines, cherchant à percer l'obscurité. Quand les hommes se rapprochaient, passaient près du baraquement pour rentrer chez eux, il apercevait leurs lampes de loin, une longue file ondulée qui descendait vers le pied de la colline. Maintenant, on ne voyait pas la moindre lueur aux alentours, et Stanemir se disait: « Il a peut-être pris un autre chemin pendant que j'étais en train de me raser, pour être bien sûr de ne pas me rencontrer ». Il fit deux pas en avant, sortit de la lumière projetée par la porte et vit, pendu à un fil de fer attaché entre le coin de la baraque et un jeune arbre, le linge qu'il avait lavé dans le courant de l'après-midi: une chemise, un mouchoir, des chaussettes, un caleçon, une serviette. Il tendit le bras dans l'obscurité, saisit un bout de linge et le froissa entre ses doigts. Il était encore humide. Stanemir regarda le ciel serein et pensa: « Je laisserai tout ça ici jusqu'au matin, il ne pleuvra pas ». Il vérifia aussi la chemise. Le lendemain étant un dimanche, il allait en avoir besoin; mais elle non plus n'était pas encore sèche. Une fois de plus, il tourna ses regards vers la colline, mais les lumières de ceux qui devaient descendre ne se montraient toujours pas.

Au-dessus de la baraque, des pylones d'acier géants soutenaient les câbles au long desquels glissaient jour et nuit les funiculaires qui alimentaient en coke les hauts fourneaux. « Celles-là non plus ne savent pas ce que c'est que le repos », songea-t-il, en surprenant dans le ciel, au-dessus des sommets immobiles, le glissement fantomatique des grandes caisses noires, silencieuses, qui se croisaient et semblaient animer l'espace, sous le ciel sombre. Il rentra chez lui et se mit à essuyer son rasoir. Il avait oublié de le faire au moment où, s'étant rendu compte que Gilu tardait à revenir, il était sorti sur le seuil pour tâcher de voir, au loin, la lueur de sa lampe. Il essuya soigneusement la lame, puis le rasoir lui-même, frotta le blaireau contre sa serviette et jeta un dernier regard au petit miroir rond posé sur sa table. Dehors, il faisait sombre, mais l'air était embaumé par les effluves de l'absinthe et d'autres fleurs des champs qui commençaient à se faner. Stanemir se passa de l'alcool sur les joues, puis ressortit sur le pas de la porte. Il n'y avait aucune lumière sur la colline, et cela l'inquiéta, ou, plus exactement, l'attrista. « Donc, il m'en veut quand même ».

Soudain, sa décision fut prise. Il éteignit la lumière dans la baraque, jeta son veston sur ses épaules, donna un tour de clef et partit en direction de la colline proche, où l'on creusait le tunnel d'adduction. Il monta à flanc de coteau, prenant un raccourci, véritable raidillon bordé de buissons touffus, d'églantiers et de chardons, qui s'accrochaient à son pantalon. Il passa sous les funiculaires qui voguaient silencieusement dans les hauteurs et, parce que les câbles n'étaient pas visibles dans l'obscurité, il lui parut que les cabines planaient dans le ciel comme de grands oiseaux au vol assourdi. Sous un buisson un oisillon prit son essor, et l'homme sursauta. Puis il sourit. Quand il était enfant, il descendait le soir au village, avec le maître berger et le troupeau. Ils

passaient à travers un champ plein de bardanes et de taupinières. De dessous les broussailles jaillissait parfois, avec un cri aigu, quelque volatile inconnu qui passait tout près de son visage, et quand le vent des ailes le frôlait, il sentait son cœur glacé de terreur. Près de lui, le chien sursautait comme son maître, puis il faisait entendre un aboiement bref et bondissait, comme fou, essayant de happer l'oiseau qui disparaissait dans les ténèbres.

Stanemir arriva enfin à l'entrée du tunnel adducteur quand, sans crier gare, quelqu'un faillit le heurter en courant dans l'obscurité. Cet homme, qui se précipitait vers la sortie, buta contre les pierres qui y étaient amassées. Stanemir le retint en l'empoignant par sa chemise et le tourna vers lui. C'était Eftime, l'aide de Gilu, l'un des trois membres de l'équipe.

— Qu'est-ce que tu as? s'écria Stanemir en le secouant pour lui faire reprendre ses esprits, car il donnait l'impression d'être hagard ou à moitié endormi.

L'homme respirait péniblement, comme un poitrinaire, il gémissait, avait les mains froides et moites et semblait absolument épouvanté. Secoué violemment par Stanemir, il eut un hoquet et laissa tomber sa lampe éteinte, qui roula sur le sol avec un bruit métallique.

— Eh bien, mon vieux, qu'est-ce que tu as? Tu es sourd?

Stanemir l'avait saisi aux épaules. Puis, avec deux doigts, il souleva le visage de l'homme.

— Dans le tunnel... Gilu... un conduit... Il se remit à tousser, mais, au bout d'un instant, put reprendre: un conduit a éclaté...

— Quel conduit, nom d'un chien? Veux-tu bien parler! Quel conduit? Il le tenait fermement et scrutait avec angoisse son visage; il jura et jeta un regard circulaire, cherchant quelqu'un auprès de qui il pourrait se renseigner. Il ne vit personne. Une ampoule électrique éclairait seule l'entrée sombre du tunnel.

— Un conduit... Je ne sais pas où... Mais j'ai senti une odeur de gaz... ça venait du puits... ça montait... et puis je ne sais pas ce qui est arrivé... J'ai senti que j'allais m'évanouir. C'est là que ça m'a pris, dans la poitrine. Alors je me suis sauvé. Je ne pouvais rien faire d'autre. Je me suis sauvé. En bas, chez eux, il n'y avait plus de lumière. J'ai crié mais ils m'ont pas répondu. Vrai, je ne pouvais rien faire, alors, je me suis sauvé...

Un peu plus haut, sur une terrasse rocheuse, se dressait le magasin où l'on rangeait les lampes, les marteaux pneumatiques, les masques et les rivelaines. Stanemir lâcha Eftime et le jeune homme se laissa tomber, recroquevillé sur lui-même, le visage entre les mains.

— Respire, respire profondément, lui cria Stanemir. Fais des mouvements de respiration et attends-moi, je reviens de suite!

Il se précipita vers la longue baraque en bois sous la porte de laquelle filtrait un peu de lumière. Tudor, le magasinier, était encore là. Il ne rentrait chez lui qu'à dix heures, après l'arrivée du veilleur de nuit. « Heureusement que le vieux est ici, au moins », se disait Stanemir qui montait en soufflant les degrés de pierre menant à la terrasse du magasin. Il arracha presque la porte en bois blanc. Le vieux, stupéfait, ouvrit de grands yeux en voyant, sur le seuil, une silhouette massive.

— Y a personne? Ils sont tous partis? demanda Stanemir en entrant, sans même songer à saluer.

— Tous, dit le vieux en posant sur la table le journal qu'il était en train de lire et en se levant brusquement.

— Passe-moi vite un masque, père Tudor, lança Stanemir.

— Un masque? Pour quoi faire? demanda l'autre, perplexe, parce que jamais encore on n'avait utilisé des masques pour le percement du tunnel. Personne ne lui en avait demandé jusqu'à présent. On les tenait là comme des sortes d'ornements.

— Un masque à gaz! Tu ne sais donc pas ce que c'est qu'un masque? le rudoya Stanemir, hors de lui.

— Ça va, ne gueule pas! Je te demande pourquoi tu en as besoin! Nous les gardons simplement pour la forme.

— Donne-moi un masque, en vitesse! Si on les a inventés, c'est pour les utiliser en cas de besoin! criait Stanemir, exaspéré. Le vieux se dirigea vivement vers la pièce voisine et rapporta un petit masque, scellé dans son étui kaki.

— Attends que je l'inscrive dans mon registre, fit le vieux, qui voulait respecter le règlement.

— Tu le feras après. Ferme la porte à clé et viens avec moi. Mais prends aussi un masque.

— Il est arrivé quelque chose? demanda le vieux, tout en éteignant la lumière.

— Allons, tu poseras des questions plus tard. Tu as pris ton masque? Une lampe? C'est parfait...

A l'entrée du tunnel, Stanemir rompit le cachet du masque, l'assujettit sur son visage et apprit au vieux à mettre le sien. Le masque adhérait à son front et à ses mâchoires comme une peau froide. Il vit Eftime toujours affaissé dans l'herbe et lui demanda où se trouvaient Gilu et son compagnon. L'autre lui donna des explications: par là, et puis par là. Au fond du puits. Bon. Il n'y avait personne d'autre, à l'intérieur? Personne. L'équipe de Mandric était partie? Oui. C'était un samedi soir, tout le monde avait quitté le tunnel un quart d'heure plus tôt que d'habitude. Eux seuls étaient restés jusqu'à dix heures juste et c'est au dernier moment que la chose était arrivée.

— Respire profondément, mon garçon, respire toujours, répétait Stanemir. Maintenant, tu es dehors, au grand air, respire, ne reste pas accroupi, si tu ne veux pas crever !

Il avait amené Tudor pour lui faire actionner le treuil et tenir la lampe, à l'ouverture du puits. Ils avançaient entre les rails, posant les pieds sur les traverses fixées dans une terre jaune et gluante. Ils atteignirent les premiers wagonnets pleins de terre qu'Eftime n'avait pas eu le temps de sortir du tunnel.

Sur les parois, les lueurs dansantes des lampes allongeaient les ombres des deux hommes, les rendaient gigantesques. Enfin, ils arrivèrent devant l'orifice d'un puits qui descendait verticalement pour capter une source à quelque quinze mètres en contrebas. Tout à côté se trouvait le treuil, avec un grand seau et un panier pour la terre déblayée. L'équipe de Gilu travaillait au fond et la terre était ramenée à la surface par l'homme qui actionnait le treuil. Gilu forait, son compagnon d'équipe Lupaş chargeait la terre dans le panier et Eftime la remontait dans le tunnel. Or, en bas, il était arrivé quelque chose. Aucune lumière. On ne voyait qu'un trou noir et humide. Stanemir s'approcha de l'ouverture du puits et cria. Sa voix descendit dans les profondeurs du puits, assourdie, sans écho et ce goulot qui s'enfonçait dans la terre demeura muet. Personne ne répondait, et même sa propre voix ne lui était pas renvoyée. Alors, il dit au vieux Tudor, qui se tenait figé derrière lui, la lampe levée au-dessus de sa tête:

— Laisse la lampe et empoigne le treuil. Je m'accroche à la corde et tu me feras descendre. Tu pourras?

Le vieux continuait à tenir la lampe levée et le regardait avec une expression concentrée, apeurée, comme s'il ne comprenait rien de ce qui lui était demandé.

— Hé, tu m'entends? Tu entends ce que je te dis? répéta Stanemir d'un air sombre, en lui arrachant la lampe, qu'il accrocha à une cheville en bois plantée dans la paroi du tunnel. Empoigne la manivelle du treuil !

Ils firent marcher le treuil et sortirent du puits un panier à moitié plein de terre humide. « Pourvu qu'il n'y ait pas d'eau, en bas », se disait Stanemir. Il dénoua la corde qui retenait le panier et se l'attacha solidement autour des reins. Puis, il se laissa aller, descendit les pieds en avant, dans le trou béant et cria des mots que le masque étouffait:

— Doucement... c'est bien... plus lentement... Quand je secouerai la corde, il faudra me faire remonter. Tu as compris? Je ferai comme ça. Et il secoua la corde en guise de démonstration.

Tudor hochait la tête. Il comprenait. Mais son front s'était couvert de sueur et des gouttes coulaient le long de son nez, perlaient aux tempes. Il était devenu blême, comme s'il avait eu la jaunisse.

Stanemir descendit une quinzaine de mètres, peut-être plus, il ne savait pas au juste. Enfin, ses pieds touchèrent quelque chose de mou, qui était un corps affalé. Il était arrivé au fond du trou. La boue était froide, compacte, mais il n'y avait pas d'eau. « Heureusement, qu'ils ont sorti l'eau à temps ». Il souleva l'un des corps. Il ne savait pas qui c'était. Il tâtonnait dans l'obscurité et se maudissait de n'avoir pas pris une lampe. Il est vrai qu'elle l'aurait gêné dans ses mouvements. Devait-il aller la chercher, maintenant? Ce n'était pas la peine. Il attacha solidement ce corps à la corde qui l'avait retenu lui-même, et à laquelle il imprima une secousse. Le vieux fit tourner le treuil. Stanemir lui cria de lui envoyer la lampe pour le deuxième transport. Le vieux suspendit la lampe à la corde. Elle descendait à présent, toujours plus grande, avec un incessent sifflement dans le puits de mine. Il la saisit et éclaira en hâte le visage du deuxième homme. C'était Gilu. « Tu vois, tu as encore fait une bêtise à ta façon ! » Le marteau-piqueur de Gilu, couché en travers de sa poitrine, avait la pointe encore enfoncée dans un trou. Stanemir l'arracha et crut entendre un léger susurrement. Il boucha rapidement l'ouverture avec de la terre molle, mais il savait cette précaution inutile, parce que le gaz s'était déjà écoulé, au moment où il avait suffoqué les deux travailleurs. Il s'agissait d'un vieux conduit de haut fourneau, que Gilu avait perforé avec son marteau-piqueur; et c'est un reste de gaz, une quantité infime demeurée là pendant des années, qui leur avait joué ce mauvais tour. Stanemir cria pour attirer l'attention du vieux, atacha Gilu à la corde, et le vieux le hissa. Le troisième transport fut pour le ramener lui-même à la surface. Arrivé dans le tunnel, il ne prit même pas la peine d'examiner les deux victimes. Il les coucha sur un wagonnet plein de terre qu'il poussa à toute vitesse vers la sortie. Dehors, il vit Eftime. L'air froid l'avait regaillardi.

— Ils n'ont pas de mal? demanda-t-il, en venant à leur rencontre.

— Ça va, ça va ! lui cria Stanemir. Il descendit les deux victimes du wagonnet et les déposa dans l'herbe sèche et froide. Fais-lui des mouvements de respiration artificielle, dit Stanemir au jeune homme, en désignant son compagnon de travail, Lupaş. Moi je m'occupe de Gilu. Sais-tu pratiquer la respiration artificielle? Tiens, fais comme moi. Lève-lui les bras, descends-les, lève-les de nouveau... Tu auras au moins appris quelque chose de plus que de te sauver comme un rat, en les abandonnant au fond du puits.

— Qu'est-ce que je pouvais faire d'autre? J'ai eu peur de...

— Tu as eu peur d'y laisser ta peau, hein? C'est à ta peau que tu as pensé, dis? Tu ne te soucies que de ta propre peau... Allons, fais-le respirer, comme je te l'ai appris, ne sois pas flemmard. Si tu ne le réveilles pas, c'est moi qui vais t'endormir !

THEODOR PALLADY : Nature morte à l'évantail (huile)

SIMONA VASILIU CHINTILĂ : Tapisserie (détail) →

— Il peut encore revenir à lui? demanda tout à coup le vieux, qui continuait à tenir la lampe à bout de bras, éclairant cette scène où deux hommes faisaient bouger les bras de deux autres sans aucune certitude de pouvoir les ramener à la vie. Stanemir ne répondit pas au vieux. Il était attentif aux mouvements respiratoires, s'y consacrant avec une gravité froide, avec un sérieux et un rythme immuables. Au bout d'un certain temps, il demanda à Tudor:

— Tu n'as pas un peu d'alcool, dans ta bicoque?

— De l'alcool? Qu'est-ce que tu veux que j'en fasse?

— Au moins un peu d'eau-de-vie, insista Stanemir, préoccupé, le front luisant de sueur et se sentant à bout de forces.

— Nous ne buvons pas, camarade, pendant le service.

— C'est bon, c'est bon ! Mais de l'ammoniaque, t'en as au moins...

— J'en ai, parce que ce n'est pas quelque chose qui se boit.

— Apporte vite de l'ammoniaque. Ça les éveillera peut-être. Allons, Eftime, grouille-toi; s'il ne reprend pas ses esprits...

Eftime se hâtait, faisait faire des mouvements de respiration à Lupaş et suait lui aussi comme dans un bain de vapeur. Le vieux courut à la baraque et rapporta une petite bouteille au fond de laquelle se trouvait un reste d'ammoniaque liquide, jaunâtre. Il la déboucha et l'approcha du nez de Gilu, puis la fit respirer à l'autre.

— Ils ne froncent même pas le nez, fit-il remarquer.

— Ne lambine pas, mon petit vieux ! dit Stanemir. Essaye toujours, ne lambine pas !

Le vieux essaya encore et, finalement, Gilu fit un mouvement. Il éternua, se prit à respirer par intermittences, puis plus profondément et, enfin, revint à lui. Au début, il ne vit que les étoiles, d'ailleurs diluées, puis plus distinctement, la figure sombre, bourrue, et les sourcils froncés de Stanemir. La faiblesse lui fit refermer les paupières, mais il les rouvrit bientôt et demanda: « Qu'est-ce qui m'arrive »? Il n'avait pas fini de poser cette question qu'il fut pris de vomissements.

— Rien du tout, ne t'agite pas, répondit Stanemir. Tu es revenu à la vie, et tu as rudement bien fait.

— Mais qu'est ce qui est arrivé? Il regardait autour de lui d'un air stupide, le visage d'une pâleur cadavérique, les yeux dilatés.

— C'est vous autres qui devriez le savoir. Je crois que vous avez perforé un conduit où se trouvaient des restes de gaz.

— Ah, oui ! se souvint Gilu. Il vit alors Lupaş couché sur le dos, dans l'obscurité, à côté de lui, et, l'enfourchant, Eftime qui lui faisait faire des mouvements de gymnastique respiratoire.

— Je me suis senti mal? demanda Gilu, encore tout ahuri.

— Comme lui, fit Stanemir, en désignant l'homme couché à quelques pas d'eux.

— Quelle saloperie ! Dire que c'est à moi qu'une telle chose a pu arriver ! J'avais pourtant été prévenu. Le contremaître Mandric m'a bien dit de prendre garde, parce qu'il y avait par là-bas un ancien conduit.

— Ça arrive, quand quelqu'un se prend pour le Bon Dieu, répliqua Stanemir en lui prenant la main pour l'aider à se lever. Sur la figure de Stanemir avait aussitôt reparu — depuis qu'il voyait Gilu bien portant et respirant normalement — un sourire malicieux, une ironie qui lui était propre, une ironie amère et étrange, que Gilu reconnaissait, pour en avoir souvent constaté les effets à ses dépens. Cela le mettait chaque fois en fureur, il se rebiffa:

— Et tu fais le mariole maintenant? Tu te crois à une réunion? Ou bien tu te figures peut-être que si tu m'as tiré de là-bas, tu as le droit de faire le malin?

— Je n'en ai pas le droit, répondit Stanemir ironiquement, très maître de lui. Non, je n'ai pas le droit de faire le malin et je le sais parfaitement.

— Alors, pourquoi charries-tu? Et, après tout, pourquoi m'as-tu fait remonter de là où j'étais? C'est moi qui te l'ai demandé? J'ai fait une bêtise, j'en supporte les conséquences. En tout cas, je ne t'ai pas demandé de me sortir du puits.

Eftime écoutait. Epuisé, il avait cessé de bouger les bras de Lupaş.

— Vas-y, Eftime, fais ce que je t'ai appris, sinon gare !... Tu ne m'as rien demandé, jamais rien, poursuivit Stanemir en se tournant vers Gilu. Tu ne m'as jamais rien demandé, et pourtant je t'ai aidé quand même, sans en avoir été prié, alors tu m'as haï. Oui, oui, c'est pas la peine de me regarder de travers. Tu me détestes parce que tu as le don de détester n'importe qui à propos de rien ! Mais ça c'est une autre paire de manches. Ce que je veux savoir maintenant, c'est comment tu te sens. Pour l'instant, c'est tout ce qui m'intéresse. Faut-il appeler un médecin? Tiens, voilà Lupaş qui commence à bouger. Allons, dis-moi comment tu te sens.

— Je me sens bien, nom de nom ! cria Gilu.

— Si tu te sens bien, salut ! Père Tudor, voilà ton masque. Reprends-le. Tu diras au veilleur de nuit de ne laisser approcher personne du puits. Mais il le sait. Lundi matin, nous verrons ce qu'il faudra faire du conduit. Il s'agit de l'obstruer et de pomper l'air vicié. A moins qu'il se soit purifié tout seul. Bonne nuit ! Vous connaissez le chemin pour redescendre? Oui, vous le connaissez.

Les autres demeuraient silencieux. Lupaş se souleva péniblement et s'assit, encore ahuri. Il tournait autour de lui des regards inquiets et demandait sans cesse à Gilu:

— Qu'est-ce que j'ai? Il m'est arrivé quelque chose?

— Rien du tout. Tais-toi, bon sang ! cria Gilu.

Stanemir disparut dans les ténèbres de la vallée. Il descendit vers sa baraque où la lumière filtrait à travers l'entrebâillement de la porte. Botvinic a dû rentrer, se dit Stanemir en levant la tête pour tâcher de distinguer les funiculaires noirs qui sillonnaient le ciel. « Oui, c'est vrai, il ne m'a jamais rien demandé, et moi je m'obstine à lui rendre service », se dit-il en pensant à Gilu. Il contourna une touffe de bardanes, soupira, alluma une cigarette dont il aspira profondément la fumée.

— Camarade Stanemir, avait déclaré Gilu au cours de la réunion, je reconnais que vous me rendez des services, à chaque réunion de nos équipes, et je vous en remercie. Et à vous autres, camarades, dit-il d'un ton grave en s'adressant à l'assistance, je vous déclare que je suis un chef d'équipe moins compétent que le camarade Stanemir. Voilà pourquoi je suis content chaque fois qu'il m'adresse des critiques et soulève des problèmes nouveaux, parce que de cette façon il me rend service. Je n'ai aucune raison de lui en vouloir parce que c'est un ouvrier, qu'il est un chef d'équipe plus compétent et plus évolué, de qui j'ai beaucoup à apprendre. Vous comprenez que je n'ai aucun motif de lui en vouloir, puisque j'accepte toutes ses critiques, ici, en votre présence. C'est arrivé plus d'une fois... Il le sait bien, lui-même, n'est-ce pas, camarade Stanemir?

— Et bien, bravo ! camarades ! avait crié quelqu'un dans la salle.

— Bien sûr, pourquoi serais-je fâché? avait poursuivi Gilu, levant les deux bras en un geste interrogateur. Parce que je travaille moins bien que lui? Ou parce qu'il m'apprend à activer le travail et à extraire dix tonnes de terre en plus? L'eau n'attend pas, camarades, ni les hauts fourneaux. N'est-ce pas?

Il était tard, quand ils avaient quitté la réunion et Gilu se frayant un chemin parmi les groupes, avec ses larges épaules, s'était hâté de rejoindre Stanemir. Celui-ci était parmi les premiers, avec Botvinic un jeune homme de son équipe qui habitait la même baraque que lui. Gilu, les ayant réjoints, avait expédié le gars:

— Fous le camp et laisse-nous seuls. On a à causer.

— Pourquoi renvoies-tu ce garçon comme ça, Gilu? Qu'est-ce qu'il t'a fait? On était ensemble, tu n'as pas à l'insulter.

— Je ne l'insulte pas, je l'envoie promener. Tu es content? Allons, « Botvinic », laisse-nous, et va jouer aux échecs avec les autres.

— Je m'en vais, père Stanemir, de toute façon j'ai promis à un copain de faire une partie d'échecs avec lui au club. Mais je vous rejoindrai, parce que vous montez doucement.

Stanemir n'avait plus rien dit. Il avait accepté la situation, mais s'était rembruni.

— Tu l'as renvoyé pour ne pas avoir de témoins. Allons, avoue que c'est pour ça.

Gilu se taisait. Ils montaient tous deux la colline, vers la baraque de Stanemir, quoique Gilu habitât plus bas au bord de la rivière, à Moroasa. Soudain, Gilu était entré dans le vif du sujet.

— Dis donc, avait-il demandé, qu'est-ce que tu me veux au fond? Pourquoi me viens-tu toujours « en aide », pendant les réunions? Qui t'a jamais demandé de le faire?

— Personne ne me l'a demandé, mais je le fais quand même.

— Et pourquoi le fais-tu?

— Par esprit de camaraderie.

— De camaraderie, hein? Je ne m'en doutais pas. Mais puisque je ne t'ai pas prié de le faire, pourquoi le fais-tu, pourquoi t'obstines-tu à m'« aider »? Tu ne connais pas l'histoire de celui qui se mêlait toujours aux jeux des autres, censément pour les aider, jusqu'au moment où ça a mal tourné pour lui, parce qu'au lieu de se taper dessus à la rigolade, ils ont fini par lui taper dessus pour tout de bon?

— Non, je ne connais pas ce jeu-là.

— Tu finiras par le connaître. Alors, tu te figures que tu as tant de choses à m'apprendre, et tu me critiques tout le temps, soi-disant pour m'« aider »? Dans un esprit de camaraderie, bien sûr, et sous prétexte que c'est dans l'intérêt de la production?

— Tu n'es pas bête, je vois que tu as bien compris.

— Mais c'est aussi dans l'intérêt de la production que je me décarcasse, moi ! Et ça, tu dois bien te l'enfoncer dans la tête, même si je suis moins bon que toi.

— Tu te décarcasses trop peu et tu as une trop bonne opinion de toi.

— Ça ne te regarde pas! Et je ne te permets pas de m'« aider » et de me donner tout le temps des conseils. Je n'ai pas besoin qu'on me fasse la leçon, tu entends? Et surtout pas toi. J'en ai assez, des méthodes nouvelles, des problèmes nouveaux ! Si on continue à m'en mettre plein la vue, je finirai par me fâcher !

— Tu peux te fâcher, va, tu ne me fais pas peur, avait répliqué Stanemir. Je n'y ferai même pas attention. Tu peux faire ce que tu veux, je ne t'en voudrais pas. Tu as compris? Tu

n'es pas assez fort, dans ces trucs-là, pour me mettre en colère. Mais si tu voulais me dire ce que tu m'as dit à présent, pourquoi ne l'as-tu pas fait pendant la réunion? Pourquoi ne t'es-tu pas fâché contre tout le monde, là-bas? Tu sais pourtant bien que tout le monde t'a critiqué, c'est-à-dire «t'a aidé» !

— Y a que toi qui te croies assez malin pour m'aider. Les autres ne connaissent pas, comme toi, mes « lacunes ». Toi seul les connaîs. Seulement, je te conseille de finir avec ton « aide » à chaque réunion, parce que le sang finira par me monter à la tête et je ferai du vilain.

— Tu sais faire du vilain, toi? Comment ça?

— Pas la peine de me cuisiner, je ne te dirai rien. Voilà ton Botvinic qui revient. Il n'a pas joué aux échecs, il nous a suivis. Salut ! Et n'oublie pas, vieux hibou, ce que je t'ai dit. Je ne veux plus être « aidé ». C'est compris?

— Tu n'arriveras pas à me mettre en colère, Gilu ! Tu peux faire ce que tu veux, tu n'y arriveras pas...

Pendant plusieurs jours, Gilu ne lui avait plus adressé la parole quand par hasard ils étaient seuls, tout les deux. En présence des autres, il lui parlait sur un ton officiel, lui adressait un sourire officiel, pour que les autres comprennent qu'il n'était pas fâché, qu'il avait accepté comme il se devait la critique et l'aide amicale de Stanemir, qu'il lui avait ouvert son cœur, en quelque sorte, comme la fenêtre d'une chambre que l'on aère. Avant, quand ils étaient en bons termes, Gilu faisait toujours une halte à la baraque de Stanemir, avand de descendre chez lui. Ils allumaient des cigarettes, fumaient, parlaient de la contrée de Bihor, dans le nord, qui était le pays de Stanemir; ils discutaient la situation internationale ou s'entretenaient de la jeune femme de Gilu, dont celui-ci chantait toujours les louanges. Gilu l'avait épousée depuis un an à peine. Lui-même n'était plus tout jeune. Mais elle avait vingt ans, elle était belle, timide, et savait rire à tout propos et se réjouir de n'importe quoi. De plus, elle lui était absolument soumise. Parfois elle lui montait son casse-croûte au tunnel. Elle passait auprès de la baraque de Stanemir, dont le poste avait pris fin et qui préparait son fricot. Elle s'arrêtait, la gamelle à la main, épongeait ses joues toutes rouges et se reposait un peu. Stanemir la priait d'entrer, de s'arrêter chez lui « une minute », mais la femme n'entrait pas. Elle disait, par contre, que Gilu lui avait recommandé d'offrir à Stanemir aussi un bol de soupe, et elle demandait un récipient, une marmite, n'importe quoi, pour y verser la soupe.

— La prochaine fois il ne faudra plus m'en apporter, vous entendez? Vous allez me fâcher ! disait Stanemir. Il faut expliquer à votre Gilu qu'il y a une cantine, en bas, et que si je n'y vais pas c'est parce que je n'ai pas le temps et que je préfère préparer moi-même mon manger.

La femme rougissait davantage et disait:

— Eh bien, voilà, je dois me dépêcher de partir si je veux arriver chez Gilu avant que la soupe soit froide.

Parfois, la femme trouvait Stanemir en train de laver une de ses chemises, ou un caleçon, et il cachait vivement ces choses dans la baraque, faisant semblant de se laver les mains. La femme regardait ses mains plongées dans la mousse blanche du savon, dans une cuvette posée sur un tonneau devant la baraque. Elle souriait d'une certaine manière qui lui était particulière et disait:

— Une femme serait quand même bien utile, ici.

— Pour quoi faire? demandait Stanemir.

— Eh bien, pour ça aussi — et elle montrait l'eau savonneuse de la cuvette.

— Oh, si ce n'est que pour ça...

— Faites-moi un paquet des choses que vous avez cachées dans la baraque et je les emporterai en descendant. C'est Gilu qui me l'a dit...

Avant, Gilu montait à la baraque, pour y passer le dimanche avec sa femme. Ils voulaient emmener Stanemir à la promenade. « Allons faire un tour en ville », l'invitaient-ils. « Tu vieilliras dans cette bicoque, vieux hibou ! La vie passe, quand vas-tu en profiter? » « Je ne descends pas en ville, s'excusait-il, parce que je n'aime pas me promener. Je me suis assez promené toute ma vie, avec les moutons. »

Le dimanche, Stanemir mettait ses plus beaux habits, des vêtements bien repassés et qui avaient gardé une odeur de coffre et de naphtaline. Dès le samedi soir, il lavait et repassait une chemise, mais il passait le dimanche là-haut, en plein air quand il faisait du soleil, et, de là, contemplait le fourmillement coloré de la petite ville. Il voyait, au loin, le ruisseau qui lançait des feux aveuglants, comme des reflets de platine, et un peu plus loin, le barrage et le lac artificiel. Là, sous le vert étincelant et frais de la forêt, les gens de l'endroit allaient se promener le dimanche et faisaient quelques tours en canot. Ils buvaient de la bière au restaurant installé sur une île flottante où ils entendaient clapoter l'eau entre les planches ou bien ils erraient à travers la grande forêt ombreuse, en marchant sur les feuilles pourries. Jusque tard dans la nuit, Stanemir entendait monter vers lui le bruit paisible des promeneurs, de ceux qui, sur les bords du lac, se baignaient, nageaient, ramaient. Les gens s'amusaient de toutes sortes de bêtises: ils achetaient des ballons aux enfants, mangeaient des friandises et des glaces dans les kiosques; ou encore, dans les tirs forains ils visaient des silhouettes de métal représentant une femme aux bras écartés qu'il fallait atteindre en plein cœur, deux forgerons qui frappaient des coups de

marteau sur une enclume, une cage derrière le portillon de laquelle se tenait une colombe en fer blanc, une tête qui glissait de droite à gauche en se balançant, ainsi que d'autres silhouettes de tôle peinte, aux couleurs criardes. Botvinic, son voisin de baraque, avait essayé plus d'une fois de l'entraîner dans la forêt ou sur le bord du lac. Stanemir avait refusé, expliquant qu'il ne, nageait pas, qu'il ne savait pas ramer, qu'il n'avait aucune envie de tirer des coups de fusil sur des bêtises en fer blanc, qu'il ne buvait pas de bière et n'aimait pas se promener... « Mais, père Stanemir, à quoi passez-vous votre temps, ici? » lui demandait le garçon, au comble de la stupéfaction. « Je reste là, comme tu vois ! Je me tiens là tranquille et j'écoute pousser l'herbe ». « Ah bon ! », répondait Botvinic, avec un rire un peu forcé. Depuis, il ne l'avait plus jamais invité à se promener du côté du lac.

En effet, Stanemir passait ses dimanches à écouter croître l'herbe. Il se postait au seuil de la baraque, sur une petite caisse qui lui servait de siège, et regardait du côté de la ville ou, parfois, contemplait les funiculaires qui passaient dans le ciel, glissant silencieusement sur leurs câbles, même le dimanche. Alors il songeait peut-être à son pays, de Bihor, où il avait laissé sa mère — et aussi une amoureuse. De celle-ci, il recevait de loin en loin une carte postale écrite au crayon et qui, pour avoir été tripotée par trop de mains, lui parvenait parfois presque effacée et à peine lisible.

« Mon petit homme — écrivait-elle — quand reviendras-tu à la maison, tu nous manques depuis que tu n'es plus à la maison et que tu cours le pays, avec ce conduit... »

Il retournait une fois par an chez lui, rarement deux fois, en général l'automne et l'hiver, quand il y avait moins de travail. Au retour, ses compagnons lui demandaient: « Tu ne t'es pas marié, Stanemir? » — « Pour quoi faire? » répondait-il avec un sourire candide, étonné de la surprise des autres.

Certains dimanches, Gilu et sa jeune femme montaient jusque chez lui et lui disaient:

— Viens avec nous, on va se promener au bord du lac et dans la forêt. On boira une bouteille de bière, histoire de se changer les idées.

— A quoi ça sert? demandait Stanemir innocemment.

— Comment? Mais c'est un plaisir de sortir, de voir du monde, de se distraire...

— Le monde, je peux le voir d'ici aussi. D'en haut, je le vois même mieux que vous, répondait-il.

— Quand vivras-tu ta vie, alors? Quand en profiteras-tu?

— Mais j'en profite. Je ne sais pas de quoi tu veux parler, Gilu. Je me sens parfaitement heureux.

Il était resté en lui quelque chose de rudimentaire, de fruste, de primitif, une survivance de l'obstination et de l'entêtement du paysan qu'il avait été dans son enfance, peu enclin aux « plaisirs du dimanche », comme lui avait dit quelqu'un, et peut-être un certain esprit d'économie. Il s'était donc buté et ne descendait jamais avec Gilu et sa femme. A chaque nouveau refus, Gilu s'énervait et lui disait:

— Tu es une tête de mule. Tu as beau être un excellent travailleur, tu n'es quand même qu'un cabochard, un paysan à tête de bois qui mange le morceau de lard qu'il tient dans sa besace et qui serre les cordons de sa bourse, comme l'avare dont parlent les contes... Viens avec nous, vieux hibou gris, c'est moi qui paie la bière, insistait Gilu.

Mais Stanemir disait invariablement:

— Je ne viens pas et je ne bois pas de bière. Il continuait à sourire innocement: Et je ne t'en veux pas de m'avoir traité de tête de mule. C'était vrai, l'exaspération de l'autre ne le mettait pas en colère. Pour finir, la femme de Gilu prenait son mari par le bras et lui disait:

— Tu ne vois pas qu'il n'est heureux que tout seul? Allons-nous en.

Et ils s'en allaient.

Ces dimanches solitaires, Botvinic les appelait: « les tristes dimanches de Stanemir ». Mais lui, Stanemir, ne les voyait pas ainsi et ne se souciait guère de ce que pensaient les autres. En fait, il n'était pas triste. Ou s'il l'était, il n'en laissait rien voir. Il se taisait. Comme se taisent les graines semées dans la terre...

Stanemir fuma sa cigarette et rentra dans sa baraque. Le jeune homme écrivait quelque chose, sans doute une lettre, assis à leur table improvisée, sous une forte ampoule électrique. Un essaim de minuscules papillons entrait dans la baraque. Les bestioles se précipitaient sur l'ampoule et se heurtaient au visage du jeune homme.

Stanemir, sans dire bonsoir, se laissa tomber sur son lit de campagne. Botvinic lui jeta un regard en dessous et se remit à ses écritures. Tout en écrivant, il dit:

— Demain, père Stanemir, c'est dimanche.

— Je le sais.

— Vous ne venez pas voir le match avec moi?

— Voir quoi? dit Stanemir, les yeux au plafond.

Il aperçut, sur le mur opposé, au-dessus du lit de Botvinic, des photos de joueurs d'échecs réputés, découpées dans des journaux ou des revues. A la tête du lit, d'autres revues, quelques livres, un échiquier.

— On restera encore un bon mois ici, dit le garçon. Et puis on s'en ira, et vous n'avez presque pas vu la ville. Pour ce qui est des distractions, n'en parlons plus !

Stanemir se taisait. Au bout d'un temps, il demanda:

— Tu en as encore pour longtemps à écrire? Je voudrais dormir. Ce soir, je me sens claqué.

— Encore deux lignes et j'y mets un point.

— A qui écris-tu? A ta petite amie?

— Non, à un garçon de chez nous. Il me propose tout le temps d'aller travailler chez eux, dans un combinat chimique. Il dit que le métier que je fais ici, c'est du pain amer.

— Pourquoi? fit Stanemir en se soulevant sur un coude.

— Est-ce que je sais? Il dit que j'ai tort d'aller d'un endroit à l'autre, que je ne m'enracine nulle part.

— Et bien, écris-lui que... ou plutôt non. Je voulais te dire de lui répondre vertement, mais tout compte fait, je n'ai pas raison. Chacun préfère ce qui est à lui, comme la corneille trouve ses petits plus beaux que tous les autres... Eh? Tu en as encore pour longtemps?

— Non. J'ai fini.

— Alors, extinction des feux !

Ils éteignirent la lumière et, pendant quelques moments, laissèrent la porte d'entrée ouverte pour laisser sortir les papillons, attirés par la clarté des étoiles. Les papillons sortirent un à un et Botvinic s'endormit. Mais Stanemir, qui, en général, tombait de sommeil le soir, veilla très longtemps cette nuit-là. Il sortit de la baraque, fuma quelques cigarettes, contempla le ciel illuminé par les gaz qui brûlaient çà et là au-dessus de l'usine. Il vit les funiculaires silencieux qui poursuivaient leur vol linéaire et se sentit tout à coup très triste. Sans savoir pourquoi. Simplement parce qu'il pensait à Gilu et à lui-même, à ce qui s'était passé entre eux cette semaine-là.

Le dimanche, vers quatre heures de l'après-midi, Gilu et sa jeune femme parurent. Il les vit monter la côte et, soudain, se sentit ému. Il prit un livre et feignit d'être plongé dans sa lecture. Gilu portait un pantalon gris, léger, et une chemise blanche, presque transparente, si apprêtée, que le col brillait au soleil. La femme avait revêtu une robe large qui bruissait, une robe lilas, couleur de ciel, qui ondulait autour de ses jambes hâlées. Stanemir avait quelques livres qu'il lisait à longueur d'année. Une ou deux pages chaque soir, pour s'endormir; et, en effet, sa tête retombait bientôt sur l'oreiller. Botvinic se moquait de lui: « Apprenez donc à jouer aux échecs et vous ne dormirez pas si vite ». Le dimanche, Stanemir lisait davantage. Quelques chapitres. Il lisait lentement, attentivement, s'arrêtant aux expressions inconnues, qu'il retenait pour se les faire expliquer ensuite, et cherchait à saisir le sens plus profond des phrases. Quand il tombait sur un passage qui lui semblait étrange, il demeurait longtemps pensif. Mais à présent, il n'avait pris son livre que parce que Gilu et sa femme montaient vers lui. Gilu s'arrêta devant la porte ouverte de la baraque. Il fumait une cigarette. Stanemir, étendu sur son lit pour lire, ne vit au début que leurs jambes. Il se leva rapidement et alla à leur rencontre. Gilu fumait nerveusement et sa femme le tenait par le bras en souriant d'un air emprunté dans sa peite robe lilas toute neuve et toute bruissante.

— Nous sommes venus te chercher pour une promenade au lac... Tu viens? demanda Gilu doucement, d'un air triste, tout en jetant son mégot au loin et en le suivant des yeux.

— Je viens, dit vivement Stanemir, et il jeta sur son lit le livre qu'il était en train de lire.

— Bien vrai? Tu nous accompagnes? fit Gilu en ouvrant de grands yeux et en regardant sa femme d'un air stupéfait.

— Bien vrai. J'en ai le droit, non ! répondit Stanemir sérieusement.

— Pourquoi insistes-tu bêtement? demanda la femme. S'il a dit qu'il vient, c'est qu'il veut venir. Ce n'est pas un enfant...

— C'est juste, convint Gilu, en jetant un regard complice à sa femme.

Stanemir donna vivement un tour de clé à la porte de la baraque et tous trois descendirent. Ils traversèrent la ville encore déserte à cette heure-là, côtoyant de rares piétons. L'asphalte était brûlant. Peu après, ils arrivèrent à la forêt et s'y enfoncèrent. D'une clairière, ils entendirent venir un bruit de voix assourdies, qui leur indiqua la direction du lac. Ils suivaient le chemin qui s'enfonçait dans la forêt et, de place en place, dans les éclaircies, voyaient des familles entières étendues sur l'herbe. Quand ils furent arrivés au bord du lac, Stanemir s'arrêta, mit sa main en visière et, pendant près d'une minute, examina minutieusement la surface miroitante de l'eau. Il y avait là une multitude de têtes. Les nageurs passaient entre les barques paisibles. Un monde joyeux, bariolé, insouciant, se baignait dans le lac. Il y avait aussi quelques barques aux voiles blanches, gonflées par le vent, qui glissaient, inclinées, en laissant derrière elles un sillage de vaguelettes. Du haut d'un tremplin, quelques jeunes gens bronzés, portant des slips minuscules, se jetaient à l'eau, dessinant dans l'air différentes figures. Les trois arrivants s'approchèrent de la balustrade qui dominait le lac. Des ballons multicolores volaient de tous côtés et dansaient sur l'eau. Stanemir dit avec une joie enfantine, entraîné par un élan que Gilu n'aurait jamais soupçonné:

— Ah, j'ai rudement envie de me baigner! Tu crois que c'est profond, ici? Et, naïvement, il plongea sa grande main dans l'eau.

— As-tu un slip de bain? demanda Gilu.

— Je n'en ai pas, mais je ferais quand même volontiers un bain. Un slip habituel ne va pas?

Gilu regarda sa femme en clignant de l'œil et dit:

— Si tu veux, je peux te prêter le mien.

— Sans blague? Tu veux me le passer? s'empressa d'accepter Stanemir, avec une joie puérile, sous l'effet d'un désir ardent, jusqu'alors inconnu de lui.

— Allons à la cabine, décréta Gilu en lui prenant le bras.

Peu après, Stanemir sortit de la cabine. Il était un peu ridicule avec son cou, ses mains hâlés et le reste de son grand corps osseux d'un blanc laiteux, pour avoir été longtemps caché aux rayons du soleil. Il déambulait parmi tous ces hommes bronzés insouciants, parfaitement à leur aise, et jetait des regards candides à Gilu et à sa femme qui s'amusaient à le regarder.

— Est-ce que tu sais nager? lui demanda Gilu en riant.

— Je sais nager comme les bergers. Mais tu crois que l'eau est profonde?

— Par endroits, elle est profonde...

— Oh, je n'irai pas me fourrer dans ces trous-là. Je vais juste me plonger un peu là, près du bord. Le temps de barbotter comme les enfants et je ressors. Vous n'avez pas besoin de m'attendre en plein soleil. Mais pourquoi ne vous baignez-vous pas aussi, vous autres? ajouta Stanemir, radieux. Il le disait d'ailleurs par simple politesse.

— Non, on se contentera de te regarder. Allons, décide-toi, s'écrièrent les deux autres en le poussant dans l'eau avec de grands rires.

Stanemir entra d'abord doucement, tâtonnant du bout de son pied. Quand l'eau du lac lui eut fait passer un frisson dans tout le corps, il cria: « ouh, ouh » se mit à rire et s'y précipita la tête la première, les yeux fermés, comme ceux qui ne savent pas nager. Il agitait ses patoches à grand bruit, faisant gicler l'eau à distance. Quelques jeunes filles, près de lui, se prirent à pousser des cris. Mais il ne les entendait ni ne les voyait. Il nageait à la manière des paysans, frappant l'eau avec force, indifférent à tout, insouciant, comme s'il s'était baigné dans la rivière qui traverse son village. Ses deux compagnons le regardaient en riant et criaient. « Bravo, tu nages admirablement. Tu pourrais traverser le Danube ! » Lorsqu'il se sentit fatigué, il revint au rivage, tout dégoulinant et essouflé.

— L'eau était comme chez nous, à la montagne, plutôt froide. Chez nous, là-haut, elle est glacée même en été. Elle vous coupe le souffle. C'est aussi une eau de montagne, ça? demanda-t-il à Gilu, tout en lissant ses cheveux mouillés.

— Oui, c'est une eau de montagne, répondit Gilu en regardant sa femme dans les yeux.

Stanemir se rhabilla et tous trois firent le tour du lac. Le soir tombait. Sur le ponton, le restaurant était bondé. Ils ne trouvèrent que deux chaises, de sorte que Gilu et sa femme s'assirent sur la même, serrés l'un contre l'autre. Comme le garçon tardait à venir, Stanemir cria d'un air dégagé, comme s'il avait été un habitué des restaurants:

— Hé, garçon, vous nous oubliez? On a soif, mon vieux !

Quelqu'un, à une table voisine, tourna la tête de leur côté en riant. Le garçon vint et Stanemir lui dit:

— Aujourd'hui c'est ma tournée. Bas les pattes, Gilu ! Vous nous apporterez quelque chose de bon, de la bière froide, par exemple. Elle est bien froide, votre bière?

— Elle est glacée, répondit le garçon en donnant un coup de serviette sur la table.

— Bon ! Alors, de la bière glacée !

Elle était en effet si froide, que les verres en furent embués. Le restaurant flottant se balançait doucement et l'eau clapotait contre la plate-forme de bois, la soulevant en cadence.

— Que dirais-tu si l'eau nous emportait? demanda Stanemir gaiement.

— Ce serait merveilleux, dit la femme, joyeuse elle aussi.

— Ce serait fameux, ajouta Gilu. Nous irions au fil de l'eau, comme un radeau sur une rivière de montagne, tu te croirais chez toi.

Après avoir bu leur bière, ils allèrent acheter des bonbons et des glaces. Stanemir offrit des bonbons à la femme de Gilu.

— Non, faisait-il en empêchant Gilu de payer. Aujourd'hui c'est moi qui régale. Qu'est-ce qui vous fait envie, madame? demanda-t-il à la femme. La femme riait, ravie, en renversant la tête. Ses yeux brillants de joie communiquaient tacitement avec ceux de Gilu, comme en un circuit d'où Stanemir était exclu. Ils grignotèrent tous des bonbons. En passant devant un tir, Stanemir fit halte: « Oh, nous devons nous arrêter là aussi. Prenons des fusils. Tu sais tirer, Gilu? As-tu jamais mis dans le mille? Moi, du temps de mon service militaire, j'étais un bon tireur. Mais, depuis le temps... « Mademoiselle, passez-moi un de vos fusils », demanda-t-il.

Curieux, quelques enfants se groupèrent autour d'eux et Stanemir tira sur une femme en fer blanc, peinte en rouge et vert, qui ouvrit les bras tandis qu'une détonation se faisait entendre. Les enfants portèrent les mains à leurs oreilles en poussant des cris. Stanemir, Gilu et sa femme s'amusaient follement. Puis Stanemir toucha le centre d'une roue qui tourna vertigineusement pendant près d'une demi-minute. Ensuite, il atteignit un point rouge entre deux clowns qui se montrèrent la langue l'un à l'autre. Chaque fois qu'il tirait en plein, la femme de Gilu poussait un petit cri, riait, battait des mains, tandis que Gilu frappait Stanemir sur l'épaule en lui disant:

— Mais tu es un tireur émérite, Stanemir !

— A qui le dis-tu? Tiens, regarde! Et de nouveau, il atteignit le centre de la cible. Il tira une vingtaine de coups de fusil, puis en eut assez. Alors, il partit, et, passant auprès d'un marchand de ballons, lui dit:

— Donnez donc un ballon à madame.

— Et moi alors, à quoi est-ce que je sers? intervenait chaque fois Gilu, insistant pour payer à son tour.

— Toi, tu te tiens tranquille. Tu es son mari, c'est entendu, mais aujourd'hui, personne ne te demande rien. Aujourd'hui, c'est moi qui lui fais des cadeaux. Tenez, prenez ce ballon bleu comme votre robe. Mais ne le laissez pas échapper, je ne veux pas vous voir pleurer. La femme riait et répondait:

— Mais, mais... Qu'est-ce ce qui vous prend? Il ne faut pas! Vraiment, il ne fallait pas acheter le ballon, je ne suis pas un enfant. Qu'est-ce ce qui vous prend?

— Il n'y a pas que les enfants pour avoir des ballons. Nous aussi, on sait ce que c'est qu'un ballon. Toi, Gilu, tu ne sais pas ce que c'est, un ballon?

— Je ne sais pas, répondit Gilu perplexe.

— Eh bien, je vais te le dire... Un ballon c'est quelque chose qui vaut... qui vaut autant que la joie d'un enfant.

— Tu as bien raison, admit Gilu, en lançant à sa femme un nouveau regard plein de sous-entendus.

Ils se promenèrent ainsi autour du lac, puis Stanemir voulut faire un tour en barque. Ils louèrent un canot et sillonnèrent le lac jusqu'au moment où l'eau devint noire et où des lumières de plus en plus nombreuses s'allumèrent. Gilu tenait la barre du gouvernail, la femme avait abandonné une main au fil de l'eau et Stanemir ramait, tout en sueur, comme aux galères. Ils revinrent au rivage et, beaucoup plus tard, quand il fit tout à fait sombre et que des lumières colorées glissaient sur l'onde, cependant que du restaurant parvenaient des accords assourdis, tous les trois se sentirent soudain exténués, brisés par une douce fatigue, ou peut-être par une trop grande joie. Ils s'assirent dans l'herbe, à la lisière de la forêt, sans se parler. Ils se taisaient, allongés dans l'herbe, écoutant la rumeur paisible du dimanche. Ce n'est qu'au bout d'un assez long moment que Gilu demanda:

— Stanemir, laisse-moi te poser une question et, surtout, ne te fâche pas. As-tu été content, aujourd'hui, avec nous? Ce n'était pas de la frime, n'est-ce pas? Tu n'es pas venu avec nous seulement pour m'empêcher de croire qui sait quoi?

Stanemir ne répondit pas tout de suite. Au bout de quelques instants, il dit:

— Tiens, regarde, une étoile filante... Quelle traînée de lumière elles laissent en tombant, ces étoiles... Qu'est-ce que tu m'as demandé, Gilu? ajouta-t-il en arrachant un brin d'herbe qu'il se mit à mordiller.

Gilu tenait la main tiède de sa femme dans sa main, comme s'il avait tenu un petit être vivant, palpitant.

— Rien. Je parlais pour dire quelque chose.

— Ah, bon!... Mais, dites, est-ce que vous entendez croître l'herbe, vous autres?

Sur l'eau du lac, les lumières du ponton jouaient au gré des vagues, se poursuivaient l'une l'autre en une course ininterrompue, en un jeu sans retour. C'était une fin de dimanche comme il n'y en avait plus eu depuis longtemps.

En français par Constantin Bordnesco

LE «CONTEMPORANUL» ET SON ÉCOLE LITTÉRAIRE

PAGES D'HISTOIRE LITTÉRAIRE

Tandis que s'organisait le mouvement ouvrier roumain, la revue « Contemporanul» — organe des jeunes socialistes de la ville — paraissait à Jassy en juillet 1881. La présence à Jassy, en 1875, de plusieurs figures éminentes du socialisme roumain (Zubcou Petrovici-Codreanu, le docteur Russel, Constantin Dobrogeanu-Gherea, Grigore Arbure), avait joué son rôle dans la genèse de la revue. Il n'est pas moins vrai que la revue et le courant auquel elle allait donner naissance dans la vie des lettres et des idées répondaient à des tendances objectives de la société roumaine, à une prise de conscience de classe toujours plus ferme et plus nette dans le prolétariat et, plus généralement, aux exigences conséquemment démocratiques des forces sociales avancées. Par ailleurs la Roumanie n'avait pas tardé à subir les effets de l'agitation spirituelle régnant en Europe dans la seconde moitié du XIXe siècle par suite des grandes conquêtes de la science qui affectaient profondément tous les domaines de l'activité idéologique (philosophie, sociologie, économie politique, esthétique, critique d'art) et qui avaient introduit une terminologie, voire certaines méthodes communes dans l'étude des phénomènes. L'activité de plusieurs pionniers de la science roumaine fut, dans ce domaine, particulièrement éloquente; conquis par les thèses du darwinisme, ceux-ci contribuèrent à renouveler les idées en cours sur l'homme et sur la société et à préparer le terrain pour les débats intellectuels que la parution du « Contemporanul» allait stimuler.

Le caractère encyclopédique de la revue, la diversité de ses rubriques et de ses articles attirèrent aussitôt un grand nombre de lecteurs. Le sous-titre de la publication (« revue scientifique et littéraire») — introduit quelques mois après son apparition — mettait l'accent sur la vulgarisation de la science, arme de combat efficace contre l'obscurantisme et le mysticisme. La revue dénonçait ces deux grands obstacles auxquels se heurtait le prolétariat désireux de se forger une idéologie scientifique susceptible d'assurer le succès du combat qu'il engageait avec le régime social d'alors. Les articles qui entretenaient la campagne athée, fondée sur le darwinisme, les diatribes à l'adresse de l'ignorance et de l'analphabétisme, les attaques dirigées contre les vices de l'enseignement public, les enthousiastes plaidoyers de Sofia Nădejde en faveur de l'émancipation de la femme, ou — à un stade plus avancé (1884) — la traduction intégrale d'un ouvrage de Fr. Engels, *les Origines de la famille, de la propriété privée et de l'Etat*, déclenchèrent une foule de commentaires et contribuèrent à répandre plus largement les idées du socialisme scientifique. La rubrique de littérature devait elle aussi servir les buts sociaux inscrits au programme de la revue. Ainsi on y publia des traductions de Tourguéniev, Tolstoï, Zola, Pouchkine, Lermontov, Flaubert, afin de stimuler l'intérêt des lecteurs pour la grande littérature, à la fois universelle et engagée dans l'actualité sociale. Le plus important demeurait toutefois la campagne déclenchée par le critique Constantin Dobrogeanu-Gherea, principal animateur de la revue, en faveur d'une analyse scientifique de la création artistique. Le critique roumain se fondait sur les thèses essentielles du matérialisme historique portant sur les rapports de l'artiste avec la société,

ainsi que sur les théories de Taine, Sainte-Beuve, Brandès, Brunetière et sur les principes des révolutionnaires démocrates russes Bielinsky, Tchernychewski, Dobrolioubov, pour souligner le caractère engagé de l'œuvre d'art dont, selon lui, la valeur était toujours fonction de l'idéal civique, servi, de propos délibéré ou non, par l'artiste. Il proposait donc pour modèle à ses contemporains des artistes-citoyens qui avaient incarné les aspirations progressistes de leur époque: Byron, Shelley, Pouchkine, Schiller, etc. Cependant, c'est dans les articles consacrés à Mihaï Eminesco, George Coşbuc, I. L. Caragiale qu'éclatent peut-être avec le plus de force la méthode du critique et sa passion pour l'étude des grands écrivains roumains de son époque. L'analyse des conditions historiques et sociales s'allie chez lui à une étude de la psychologie du créateur et du contenu d'idées de l'œuvre, et ses études ont marqué un tournant de l'esprit critique dans la culture roumaine. Ce genre de critique reprenait avec des arguments nouveaux la vieille thèse de la mission sociale de l'écrivain, qu'avaient proclamée, avec conséquence et passion, les révolutionnaires roumains en 1848. Elle allait mesurer le bien fondé de ses théories et la puissance de son influence dans la polémique qui devait l'opposer aux adversaires de sa formule, en l'espèce aux membres de la « Junimea», groupés autour de Titu Maioresco, critique et esthéticien de formation hégélienne, qui prônait l'autonomie du phénomène artistique.

Dans ces conditions, la revue devint le foyer d'une conception avancée de l'œuvre d'art, et son rayonnement ne tarda pas à s'étendre — d'où l'appellation d'« écrivains du Contemporanul» accordée aux collaborateurs des autres revues socialistes gravitant autour de la publication centrale. C'est ainsi que fut créée une plate-forme littéraire commune dont les principes directeurs étaient d'une part un plaidoyer en faveur des humbles et des opprimés, de l'autre un réquisitoire contre un type de société caractérisée par son abandon de tout humanisme. Un grand nombre de jeunes enthousiastes, conquis par l'idée d'ennoblir l'art en le mettant au service du progrès social, constituèrent un véritable mouvement littéraire que l'histoire des lettres nomme « la seconde génération de combattants sociaux et culturels», la première étant celle des écrivains militants de 1848.

Plusieurs silhouettes marquantes se détachent du groupe. Nommons d'abord *Constantin Mille* (1861—1927), qui avait adhéré au mouvement socialiste au temps de ses études. Auteur d'ouvrages très variés (théâtre, critique, prose, poésie), il publia un roman, *Dinu Millian*, « pendant » roumain du « *Jacques Vingtras* » de Jules Vallès, où il décrivait avec verve les débuts du mouvement socialiste parmi les intellectuels de Jassy. Rhétorique, discursif, mais patronné par la « muse de la révolte », comme l'auteur se plaisait à le dire, Mille fit, par ses aspirations incendiaires, une impression profonde sur ses contemporains et même sur Mihaï Eminesco de qui il subissait l'influence. C'est encore l'esprit d'Eminesco, armé cette fois des accents polémiques des *Lettres*, qui anime plusieurs poésies de *Traian Demetresco* (1866—1896). Les accords fondamentaux de son œuvre sont la propension à la satire — de préférence, la satire dirigée contre la dynastie — sa compassion pour les miséreux, ainsi que des accents avant-coureurs du symbolisme (« spleen», ambiance ténébreuse). En prose on lui doit, outre un roman, *la Femme aimée*, une suite de courtes nouvelles animées d'un chaleureux lyrisme, où la sensibilité de l'écrivain s'émeut au triste spectacle offert par la rue.

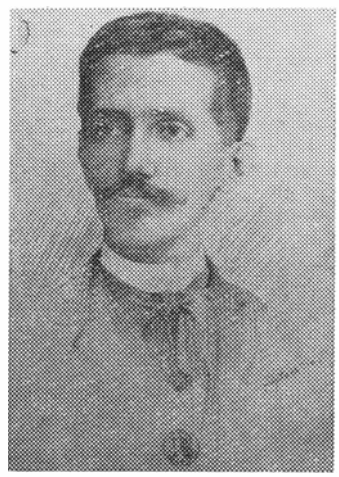
Ion Păun-Pincio (1868 — 1894), dont les œuvres complètes, réunies en un seul volume, parurent après la mort prématurée du poète, mêla dans son lyrisme l'inspiration sociale et la mélancolie d'une solitude rêveuse et d'un romantisme tardif. La plupart de ses œuvres en prose hésitent entre la nouvelle, le portrait et le poème en prose; elles exhalent le soupir d'une rêverie chagrine qui se souvient d'une enfance malheureuse, ou vibrent délicatement au contact de ces humbles destinées dont la souffrance n'abolit jamais la dignité.

Şt. Bassarabeanu—de son vrai nom le docteur Victor Crăsesco (1848—1919) — après avoir échappé aux persécutions de la police tsariste traversa l'Amérique et l'Europe occidentale en long et en large, avant de s'établir à Bucarest où il acheva ses études de médecine. Ses nouvelles gravitent autour d'un adolescent révolté ou d'un séminariste plongé dans des lectures positivistes et athées, tandis que son roman *Spirca* introduit en littérature le milieu des pêcheurs du Danube. L'émotion qui étreint les pêcheurs à mesure qu'ils pénètrent dans les jonchaies, les combats dramatiques des bateliers aux prises avec les éléments contraires, le fatalisme contre lequel s'élève Spirca, désireux de créer un mouvement de solidarité civique conscient de ses buts, les fêtes pittoresques arrosées d'eau-de-vie et agrémentées de jeux violents — tout cela captive par le réalisme inédit et suggestif de personnages aguerris par les dures nécessités de la vie, par leur corps à corps avec la nature. *Le Sauvage* — récit dont nous reproduisons un fragment — évoque l'inhumaine cruauté avec laquelle les boyards traitaient les paysans rebelles. *Anton Bacalbaşa* (1865—1899) mêlait une ironie mordante à un humour truculent. C'est ce qui explique sans doute l'amitié qui le liait à I. L. Caragiale avec qui il faisait paraître une revue satirique, « Moftul român», particulièrement réussie. La vie de caserne offrit à l'auteur une riche matière pour son volume intitulé *le Père-la-Rapière*, d'après le nom du principal personnage. La sottise et l'ignorance, alliées à la vanité du petit satrape, truffent l'histoire de sa carrière militaire de scènes savoureuses où le comique de langage et de situations prête aux plus gros effets. L'activité de Bacalbaşa s'inscrit sur les coordonnées de la campagne antimilitariste soutenue par les périodiques ouvriers et démocratiques de l'époque.

← *CONSTANTIN MILLE*

TRAÏAN DEMETRESCO →

← *ION PĂUN PINCIO*



ANTON BACALBAŞA →

Dans l'ensemble, les œuvres littéraires des écrivains ralliés au « Contemporanul » témoignent avant tout d'un profond humanitarisme. Zoe Dumitresco-Buşulenga et Savin Bratu ont fort bien observé dans leur monographie *Le Contemporanul et son temps* que « cette prose subjective, pleine d'effets romantiques et de contrastes frappants, fait appel à tous les accessoires d'un romantisme tardif, et, à l'instar du naturalisme, tente d'arracher le masque à ses adversaires ». Sous l'influence de goûts littéraires formés à l'école des *Misérables* de Hugo et des sujets chers à Zola, mais s'inspirant de la réalité des terribles contrastes présentés par la société roumaine de leur temps, les écrivains du « Contemporanul » proposaient à leurs lecteurs le spectacle d'une humanité écrasée par la pauvreté et le mépris des classes possédantes. Maintes fois, cependant, leur sentimentalisme moralisateur est dominé par l'esprit critique ou teinté par les visions de ceux qui ont foi dans le triomphe de la cause des exploités.

Pour ces écrivains, le « Contemporanul» et les publications socialistes similaires étaient la tribune du haut de laquelle les protestations du peuple lésé et les cris de leur propre expérience appelaient à modifier peu à peu les antagonismes sociaux. C'est ainsi que s'expliquent leurs touches réalistes, certains écrivains allant jusqu'à dénoncer les fondements de classe du « mal». Le mouvement issu du « Contemporanul » s'intègre au processus d'évolution des lettres roumaines dont il a renforcé l'action militante, jusqu'à un engagement manifeste. Ce plaidoyer en faveur d'une société nouvelle, joignant la lucidité au sentiment, confirme les aspirations à la justice sociale nourries par cette école.

OVIDIA BABU-BUZNEA

CONSTANTIN MILLE

SPARTACUS

Athlète aux muscles d'acier des temps d'autrefois,
Héros de la révolte, immense, magnifique,
Spartacus, ma pensée accourt au loin vers toi,
Spartacus, toi héros des grands héros antiques.

Tu es mort en vaillant, ton épée à la main,
Et tes maîtres n'ont pu t'imposer le silence,
Les fers... La liberté, maîtresse des humains,
Fut, oui, ta bien-aimée en ta courte existence !

Au monde tu fis voir ce qu'est la liberté,
Et qu'un esclave peut lutter avec courage,
Ô toi le plébéien, comme tu as giflé,
Alors, l'antiquité, ces nobles personnages !

Les légions de Rome en vain partaient vers toi
Afin de te noyer dans ton sang et t'abattre,
Car toi tu opposais aux ennemis ta foi,
C'est pour la liberté que tu voulais combattre ;

Et elles apportaient les fers, le fouet, le joug,
Toi, la gloire et le vœu de mourir ou de vivre ;
Elles portaient l'étendard aux mots : à genoux !
Toi, le rouge drapeau de la faim, qui délivre !

C'est pourquoi à ton nom je penche bas mon front,
Avec mes compagnons, aujourd'hui tous leurs maîtres...
Tels les rocs du vallon saluant le grand mont
Ainsi te saluons, Spartacus, brave ancêtre !

TRAÏAN DEMETRESCO

LES SOCIALISTES

Ils sont graves... à la bouche, la pipe,
Des verres sont là, placés devant eux,
Et des flammes scintillent dans leurs yeux,
D'idéaux sacrés, de nobles principes.

Quelque peu à l'écart, l'un d'eux leur lit
Les journaux. Tous se taisent, semblant tristes;
Les bourgeois, eux, les traitent de bandits,
De scélérats, de dangereux grévistes.

A côté d'eux, les femmes s'entretiennent
De ce que seront les jours de demain;
Pâles, déguenillés, les enfants traînent,
Pleurent innocents, mendiant du pain.

En français par A. G. Boeşteanu

ION PĂUN PINCIO

LE PREMIER MAI

Le ciel bleu du printemps a rajeuni la terre.
Sur la route une armée, — l'armée prolétaire.
Ni de vaines fanfares, ni le bruit de la guerre.
Mais de leurs yeux, joyeuse, l'aube attendrie s'élève
Avec ses drapeaux rouges baignés des feux du rêve.
Ils marchent en chantant, et portent dans leur âme
Des pensers rédempteurs la vive et douce flamme,
Et des doux chants résonnent en s'approchant toujours.
Un rêve sur les peuples répand son grand amour
Et le printemps parsème de rouges fleurs ce jour.

En français par Mihai Ungureanu

ŞT. BASSARABEANU

LE SAUVAGE

(Fragment)

Toutes les bestioles du monde s'étaient dissimulées dans l'herbe haute jusqu'aux genoux, excepté les moustiques et les moucherons qui, par essaims, profitant de la fraîcheur dispensée par les flots de nuages imperméables aux rayons du soleil, voltigeaient au-dessus de la tête et devant le visage de monsieur Vasilică Topor, gros boyard et propriétaire du petit village de Rezina et de tous les champs et vergers déployés à perte de vue, jusqu'au monastère de Saharna... Vasilică était parti de bon matin au dos d'un cheval turc et accompagné de deux lévriers afin de chasser des levrauts, puis, harassé par tant d'effort, il s'était vautré dans l'herbe et goûtait au repos. Les chiens étaient fatigués, eux aussi; dame, a-t-on idée d'aller chasser le lièvre en plein été, lorsque le gibier est plutôt maigre et ne vaut pas tripette et que, par-dessus le marché, il fait une chaleur à vous griller vif? Les lévriers s'étaient couchés au chevet de leur maître et se léchaient l'un l'autre leurs museaux barbouillés du sang des pauvres lièvres.

Le corps de Vasilică se reposait, mais en son âme, hélas, point de repos! Il contemplait le ciel au-dessus de sa tête, il contemplait les nuages, et ses pensées vagabondaient au loin. Vasilică se souvenait comment, deux mois plus tôt, il avait connu Marioara, la fille du maire du village de Gîsca, voisin de Rezina, et comment la fille lui ayant beaucoup plu — il l'avait embrassée en plein jour et devant tous les danseurs; il y avait même là le promis de la jeune fille, Ciopîrlă, un grand et beau gars, batelier de son état. Vasilică faillit en voir alors de toutes les couleurs, mais par bonheur son cheval était attaché non loin de là; et c'est à grand-peine que notre galantin put échapper aux mains solides de Ciopîrlă.

— Tu ne perds rien pour attendre, je te flanquerai une de ces rossées! lui cria le fiancé à tue-tête.

Mais Vasilică, lui, courait déjà de toutes les jambes de son cheval et il fit même un signe qui fit éclater de rire tous les gars, et grincer des dents le batelier.

— Que je devienne ce qu'on voudra, mulet, cochon et meute de chiens si je ne lui casse pas les côtes à ce monsieur Topor, se vantait Ion au cabaret. Qu'il prenne garde à sa peau, le boyard!

Vasilică savait tout cela, il savait que les paysans de Gîsca étaient plutôt hargneux, d'autant que Ciopîrlă était l'homme des boyards et collecteur d'impôts. Mais lui, Topor, fieu de Vasile, pouvait-il décemment craindre un pauvre collecteur! « Lui, me rosser, moi! Nous verrons bien! »

Le fait est qu'il avait eu raison de dire « nous verrons bien », car on n'aurait pas rencontré par cent lieues à la ronde un specimen comme Vasilică! Resté orphelin dès son jeune âge, confié par des parents à un internat, il n'avait pas réussi à terminer ses études car il avait fait l'amour avec la fille du directeur et avait été fichu à la porte, après avoir giflé le père de la jeune fille. L'argent aidant, on avait pu étouffer l'affaire. A peine âgé d'une quinzaine d'années, à la tête d'une grosse fortune et incapable de freiner ses penchants, il était entré dans la cavalerie mais là non plus il n'avait pas fait long feu et avait dû plier bagage après avoir cassé la tête à un pauvre conscrit. Peut-être même aurait-il

tâté du violon, mais là encore les picaillons avaient fait leur devoir, et par ailleurs le colonel était de la famille. Il s'établit alors à la ville, mais ses frasques ne se comptèrent plus : il écrasa plusieurs personnes sous son cheval; il attrapa un pope, le mit à poil et l'exhiba ainsi dans la rue, et ainsi de suite. Tout alla bien jusqu'au moment où il se figura qu'il pouvait se permettre d'entrer à cheval dans l'église. Le gouverneur en personne l'invita à quitter la ville et l'expédia sur ses terres, c'est-à-dire en exil, flanqué d'un surveillant de l'administration. C'est alors qu'on put voir ce que les pauvres paysans avaient à pâtir de la part d'un tel maître !

Toute la sainte journée, Vasilică chassait le lièvre à travers champs, piétinait les labours, sautait dans les jardins escorté de ses domestiques à cheval et bientôt il se vit donner le sobriquet de « sauvage » au lieu de « hache » que signifiait son nom Topor.

Maintenant notre gaillard restait vautré dans l'herbe et songeait à ce qui s'était passé... « Comment, me rosser, moi? ! se disait-il. Oser me mettre la main dessus, à moi Vasile Topor ! Et qui ça? un rustre, un collecteur de rien du tout ! Je te ferai griller vif, tu verras ! » Puis, bouillonnant de dépit et de colère il enfourcha son cheval et courut comme un enragé vers Rezina.

Le fait est que monsieur Vasilică en vit réellement de toutes les couleurs. Le baiser dérobé à la fille du maire de Gîsca lui coûta bien cher. Ciopîrlă et trois ou quatre autres gars l'attrapèrent, le déshabillèrent, le fouettèrent avec une corde mouillée, lui rasèrent une moitié du crâne et de la moustache, puis ils le ficelèrent au dos d'un mulet et le laissèrent aller à la grâce de Dieu et des domestiques qui parvinrent à attraper le mulet et détachèrent leur maître.

Topor resta tout un mois au bord de la mort. Que ne lui faisait pas le pope Alexandru ! Eau bénite et saintes huiles, mais en pure perte. Vasilică, couché dans son lit, les yeux clos, se demandait jour et nuit quels tourments, quelles tortures infliger à Ciopîrlă, et non seulement à lui, mais même au village tout entier.

« Le brûler vif? songeait-il. Une bagatelle ! Les empoisonner? Autre bagatelle ! Les... les... que diable leur faire? Ce ne sont que des rustres, mais ils ont à charge d'amasser les impôts ! !.

.....

ANTON BACALBAŞA

UN JOURNAL DE CASERNE

L'autre jour, le père-la-Rapière surprit un soldat en train de lire un journal.

— Qu'est-ce que tu fiches, là, conscrit?

— A vos ordres, mon capitaine, je lis...

— Parbleu ! Je le vois bien que tu lis ! Je le sais, que tu ne vas te mettre à le bouffer, le papier !... Seulement voilà, qu'est-ce que tu lis?

— Un journal, mon capitaine !...

— Pardi ! Mais quel genre de journal?

— Humoristique, mon capitaine...

— Hum ! Omonistique ! *Parbleu ! J'sais bien qu'on n'y parle pas de la lune... Mais pourquoi que tu le lis, hein? N'ai-je pas donné l'*orde *que personne ne lise des* journals ? *Pourquoi que tu le lis? Pour voir comment qu'on y insulte les* supirieurs, *hein? Sais-tu comment ça s'appelle, ça? Ça s'appelle... de* l'in-

déscépline. *Le soldat, y doit lire rien que les* journals *qui disent du bien de ses chefs... Sitôt qu'il a lu un article où son* supirieur *est insulté, le soldat est tenu de plus le lire. Pourquoi que t'as lu !...*

— Je n'ai pas su qu'il insultait les...

— Pourquoi que t'as pas su? Le soldat est tenu de savoir ! Si toi tu sais pas, qui est-ce qui saura? Çui-là qui l'a écrit? Mais est-ce qu'il est mélitaire, *çui-là? Que veux-tu qu'y* save, *un* cévil*? Est-ce qu'un* cévil, *ça sait quèque chose? Moi, tiens, j'ai vu des* cévils *qui savent même pas les signaux, et pourtant c'est des* cévils *quand même ! T'en fais pas, je m'en vais faire paraître un journal, moi, et y aura que lui que vous aurez le droit de lire. Çui qui le lira pas, il attrapera quatre jours de violon et deux heures de peloton de discipline.*

Cette idée bien ancrée dans sa tête, le père-la-Rapière fit appeler le trompette :

— Appelle-moi le fourrier de la troisième !

Le fourrier arrive.

— A vos ordres mon capitaine, qu'est-ce que vous ordonnez?

— A partir d'aujourd'hui, tu me feras paraître un journal pour ma compagnie. Tu m'écriras chaque jour un article et tu me l'apporteras à signer. Compris?

— Compris, mon capitaine, mais moi j'sais pas écrire.

— Comment, tu sais pas? Qu'est-ce que ça veut dire? Et les bordereaux, alors, comment que tu sais les faire? Et les feuilles de jours? Et les feuilles de prêt?

— A vos ordres, mon capitaine, ça je l'ai appris.

— Et alors? Et ceux-là qui écrivent dans le journal, tu crois qu'y sont nés savants? Ils ont picoré de-ci de-là, et maintenant ils écrivent ! 85

— A vos ordres, mon...

*— Silence ou je te tords le cou ! Tu vas m'appeler le fourrier de la quatrième, qu'il te donne un coup de main et vous me ferez paraître le journal ! Pour les dépêches, tu iras à l'office de la caserne du génie, et pour les informations, tu t'adresseras à l'aide de camp ; l'aide de camp est tenu de tout savoir. Pour les faits divers, tu iras à l'*infermerie, *et les annonces, tu les prendras du trompette. Compris? Demain, je veux voir le journal ! T'as deux* potygraphes *dans la compagnie, tu les mettras aux caractères.*

— Mais ils n'ont pas de machine, mon...

— Silence ! Ils n'ont qu'à en avoir ! Comme si tout se faisait avec une machine ! Vous êtes des flemmards, voilà ce que vous êtes ! On travaille aussi avec ses doigts, que diable, on n'en meurt pas. Avant, y avait pas de machines et, grâce à Dieu, les choses allaient bien quand même ! T'as pas vu ces Evangiles qui nous parlent du temps de Jésus, et pourtant ça a été imprimé sans machines ! Et çui-là, tiens, qui a inventé la machine, avec quoi que tu crois qu'il a travaillé?. Parce qu'il n'en avait pas, de machine, non? Alors, t'as compris : demain matin, je veux voir le journal ! Vous l'appellerez Le petit équipement *et je veux qu'y soit grand, plus grand que tous les autres pour que ça se voit que c'est un journal de caserne. Et tu donneras* orde *à toute la compagnie de le lire...*

— Mais y n'ont pas tous de l'instruction...

— Qu'est-ce que tu me chantes là, conscrit? Je ne te parle pas d'instruction, moi, je te parle de journal ! Est-ce que le journal, c'est de l'instruction?

— Non, mon...

— Alors, pourquoi qu'y devraient avoir de l'instruction, hein? Rompez !

En français par A. G. Boeşteanu

MUTATION ET VALEUR

par PAUL GEORGESCO

Il est certain que le phénomène classique repose sur le principe de la conservation, de même que le romantisme signifie changement, innovation. En énonçant des lois esthétiques, en créant les canons et les normes du beau, en postulant l'imitation des modèles, le classicisme se déclare conservateur; il pétrifie et glace l'évolution de la littérature et, plus généralement, celle de tous les arts qu'il condamne à se répéter. Cette accusation, formulée par le romantisme, fut reprise par le modernisme — qui n'est qu'une forme du romantisme — avec une grande véhémence. Cela mérite examen. Il y a beau temps que les marxistes ont expliqué que le classicisme français représentait un rapport de forces statique entre l'aristocratie et la bourgeoisie, un statu quo *ruiné par la Révolution d'où jaillit ainsi le romantisme; l'art de la Rome impériale est classique, celui de l'ancienne Chine impériale l'est également. Dans un livre de Roger Caillois, le* Mythe et l'homme *(1938), je trouve la description de l'organisation des formes antiques sous la dynastie des Tchéou qui régna 866 ans, à quelques légères modifications près, elle peut être comparée à toute organisation de type classique:* « Alors personne ne s'opposa plus à l'Eternelle Dynastie et, des siècles durant, les Rites Immuables réglèrent nuit et jour la conduite des hommes dans tous ses détails et dans tous les détails de ces détails. On punissait de mort ceux qui répandaient de fausses nouvelles et ceux qui cherchaient à introduire des changements dans la doctrine ou dans la technique, ceux qui modifiaient l'écriture et ceux qui prétendaient réformer quelque point des prescriptions sur la coiffure, le costume, la nourriture, le sommeil et la procréation. Il ne fallait obéir qu'aux Cinq Principes Cardinaux et aux Trois Vertus Indispensables dont la pratique, qui échappait à toute appréciation personnelle, ne risquait pas de susciter quelque ferment d'instabilité. Toute la vie de l'Empire fut uniformisée *(p. 149).* » *Après une période d'anarchie monte sur le trône Tchéou Hoang-Ti, de la dynastie des Tsyn, qui introduit une véritable réglementation symbolique de l'existence. Comme il était un adepte de la philosophie de Tchéou-Yen, qui enseignait la destruction mutuelle des éléments, et que la dynastie précédente avait pris le feu pour symbole de sa victoire, il prit pour symbole l'eau, qui détruit le feu.* « L'eau correspondant au Nord, dont le noir était la couleur, un décret impérial établit, sous la nouvelle dynastie, que les drapeaux et les vêtements seraient noirs. Le nombre 6 étant le chiffre de l'eau, on attela six chevaux aux charrettes, et la mesure agraire fut de six pas *(Roger Caillois, op. cit., p. 152)*». *Tout classicisme comprend évidemment une réductibilité aux principes, une tentative d'arrêter le temps ou, du moins, de le dépasser. En dépit des principes conservateurs, actifs dans tout classicisme, gardons-nous d'établir des équivalences sociales et politiques: romantisme = révolutionnaire, classique= conservateur, voire réactionnaire.*

Et d'abord toutes les époques classiques ne furent pas réactionnaires: Voltaire et les Encyclopédistes, (Rousseau ou Diderot excepté) avaient le goût classique. La Renaissance qui fut révolutionnaire sous tant de rapports, est un retour au classicisme, sur un autre point de la spirale, assurément. Ensuite, on sait que dans le romantisme s'affrontaient deux tendances: l'une révolutionnaire, l'autre réactionnaire. Enfin, l'on peut remarquer que tout courant nouveau, toute école nouvelle, le réalisme critique compris, tourne à l'épigone et manifeste une propension à s'imiter soi-même aussitôt après avoir exprimé son originalité de substance et de technique. Il n'en demeure pas moins qu'en principe le classicisme représente la norme,

la loi, le général, l'abstrait dans le concret, l'arrêt de toute invention dans tous les domaines. La vie de l'art réside précisément dans la fécondité du dialogue engagé entre classicisme et romantisme, entre continuité et innovation, qu'il soit engagé dans les limites de l'œuvre, ou de l'époque, ou bien entre deux époques. Cependant la victoire absolue remportée par l'un des pôles sur l'autre équivaudrait à la pétrification ou à la désagrégation de l'art, à la précipitation colloïdale qui est le phénomène vital par excellence. Rappelons aussi que la viabilité même d'un phénomène artistique dépend de la faculté qu'il possède de rafraîchir et d'assimiler, en les recréant, les conquêtes de son adversaire. Si le néo-classicisme et l'académisme sont des formes mortes, c'est qu'ils reprennent éternellement une manière périmée; quant aux difficultés actuelles du réalisme « classique », elles proviennent de l'incapacité de celui-ci de se nourrir de tout ce que notre siècle a créé depuis Proust. D'autre part on peut observer la tendance propre de tout courant un peu tenace à se proclamer classique, à s'instituer en tant qu'esthétique au moyen de la création de modèles et de normes internes. C'est en cela que résident à la fois la force de choc et la caducité des écoles littéraires, parce que tout ce qui fut original et neuf vieillit et que la réalité est toujours plus vaste qu'un art poétique ou qu'un programme artistique. Devenu vieux, le nouveau courant sera détrôné par le principe même qui l'avait imposé; car l'effet du nouveau courant est contradictoire: d'une part, une certaine répétition l'établit dans l'estime courante; d'autre part, il crée, par saturation, une certaine réaction des vives sensibilités, des consciences esthétiques actives qui imposent ou repoussent un courant littéraire.

*Si l'esthétique d'un courant se constitue d'abord dans la polémique engagée avec le courant précédent puis contre le courant nouveau, donc par une double valeur (rénovatrice d'abord, conservatrice ensuite), si son audience parmi les masses produit une nouvelle thématique, une nouvelle technique et une sensibilité qui est bien de son époque, c'est à sa faculté de créer une mythologie de son temps qu'elle doit sa résistance. On connaît l'essai tenté par Roland Barthes pour découvrir une mythologie du quotidien, en partant de l'analyse séméiologique d'un certain nombre de faits divers ou de phénomènes, tels que le cinéma, la publicité, le bifteck, les compétitions sportives (le Tour de France), les élections en France, etc. (*Mythologies, *1957, Editions du Seuil, p. 217). Toute image étant susceptible d'être chargée de signification, Barthes part de l'idée de mythe en tant que « synthèse significative » et objet-message. Le mythe est une valeur, une déformation, mais non pas l'abolissement du réel (*op. cit., *p. 231). Mettons que ce soit une concentration obtenue par simplification. Pour former des mythes, une mythologie courante exige, toutefois, à mon sens, trois éléments constitutifs: espace, temps, valeur artistique. Local à l'origine, le mythe tend à devenir universel il appartient au temps seul de le fixer dans la conscience universelle. La fécondation artistique seule a le pouvoir de conférer à un schéma identique sa force de propulsion et sa durée. D'une part, la force d'universalité du mythe croît à proportion de la valeur artistique infuse; de l'autre, son squelette phosphorescent, radioactif attire des interprétations nouvelles. Il n'est pas impossible que le classicisme, qui a dépassé depuis longtemps le stade de simple courant pour devenir une coordonnée constitutive de la culture humaine, doive en partie son extraordinaire résistance à sa faculté de créer des mythes; or c'est précisément à eux que nous devons d'assister, depuis 1880, à ce phénomène paradoxal, à savoir que le modernisme tâche d'assimiler, plus vivement que jamais, ces éléments-là du classicisme. Cette tentation ne se manifeste pas seulement chez André Gide, James Joyce et Eugène Ionesco, mais encore chez Thomas Mann ou Mihaïl Sadoveanu, ce qui prouve que, loin d'être l'apanage d'un courant bien défini, elle est une caractéristique en quelque sorte générale du siècle.*

On sait que, parmi tous les courants et écoles littéraires, c'est le classicisme qui s'est constitué le corps de doctrine esthétique le plus ferme. Prenons pour point de repère l'époque éminemment « classique » du classicisme, la France du Grand siècle, que d'aucuns réduisent à un quart de siècle (1660—1685); un certain nombre de caractères remarquables ont été relevés. Il y a d'abord une certaine homogénéité du public, un fonds de culture aperceptif semblable à celui, mythologique, de l'Agora; en d'autres termes les deux parties ayant fait leurs humanités, à Versailles il y avait accord entre l'œuvre et le public. Un autre trait, sur lequel insista notamment la critique du XIXe siècle et qui souligne l'opposition fondamentale du classicisme et du romantisme, est le rationalisme, par quoi l'on entend le contrôle des passions, une construction bien organisée, la clarté de l'analyse. La critique plus récente met, au contraire, l'accent sur l'intellect, sur le plaisir que l'on éprouve à tout comprendre, et jusqu'aux passions, sur ce goût pour la connaissance de soi-même où les valeurs intellectuelles dominent celles du sentiment et de l'instinct, sur la lucidité dans l'exploration des profondeurs. L'écrivain classique répugne à se livrer; au lieu d'accentuer ce qui est unique, individuel, particulier, il cherche l'éternel dans l'éphémère, et la substance dans l'accident. Il croit en un fonds permanent de la nature humaine, il vise à l'universel, au grand, au sublime. « Le classicisme, *écrit Henri Peyre,* aime le naturel mieux que la nature, et la nature humaine dans sa généralité mieux que les formes particulières qu'elle est susceptible d'adapter dans des conditions et des situations spéciales ». *(voir le chapitre: Le classicisme, dans* l'Histoire des littératures, *II, Encyclopédie de la Pléiade, 1956, p. 119).*

Cependant, ne nous y trompons pas; tout est constamment remis en cause, et d'abord le nom [1], *dont la signification ne laisse pas d'être discutable. Il est, en effet, maintes différences entre le classicisme grec, le classicisme français et la Renaissance; d'aucuns refusent au XVIII siècle le qualificatif de classiques, tandis que d'autres le refusent a certaines nations et que d'autres encore cherchent à découvrir des traits romantiques chez les classiques, parlent d'un romantisme latent chez Racine, etc. T.S. Eliot observait fort justement* « que c'est une chose d'être un auteur classique en plein classicisme, et autre chose de professer un idéal classique en plein romantisme ». *Si toutefois l'on dit « classique » ou « classicisme », si les définitions envisagent, non point le courant littéraire qui brilla à Versailles de 1660 à 1685, mais une vision esthétique du monde, si l'on admet qu'il est deux Hel-*

lades (l'une apollinienne, l'autre dionysiaque) ou si l'on ne reconnaît que la Grèce classique, si l'on admet les pédantes rigueurs de la critique universitaire ou les travaux des essayistes libres penseurs, il ne faut jamais oublier que l'on manie des notions toutes relatives, des nuances spirituelles qui ne sont utiles que si elles ne pétrifient pas l'intelligence par des fétiches. Un néo-classicisme qui imiterait le XVIIe siècle français ne saurait être viable; on peut cependant se référer au classicisme en tant que style ou attitude esthétique [2] *permanente.*

Si Boileau est l'esthéticien du classicisme français, le philosophe en est Descartes. L'analyse qu'il fait de la genèse du courant régnant au XVIIe siècle amène Lucien Fabre à établir les liens unissant celui-ci au développement des mathématiques, de la géométrie et de la mécanique sur le plan scientifique: « Et l'on aboutit ainsi au classicisme, qui est le goût de l'abstrait et non pas du concret; du simple et non point du complexe; celui de l'ordre et non celui du chaos; des mathématiques et non point de la nature ». (Le préclassicisme français; *Cahiers du Sud, 1952; p. 28). On constatera aisément qu'un classicisme vigoureux apparaît non seulement aux époques relativement paisibles, précédées de troubles dramatiques et sanglants, mais encore par suite de cette exigence intérieure de la culture qui demande à ordonner, à organiser et à abstraire d'abondantes alluvions de matière première. Dans le cas contraire, il risque, en se perpétuant sur son propre terrain, de s'anémier, de s'atrophier, de se dessécher et de donner sous le nom d'académisme, de lamentables fruits de cire. L'opération synthétique qui consiste à réaliser une « somme » créatrice peut être exécutée soit par une certaine époque, soit par un seul artiste, et l'on a alors* la somme *d'une culture, tout ensemble classique par l'ordonnance de son mouvement et réceptive à la diversité du beau (Dante, Rabelais, Gœthe, Tolstoï, Thomas Mann, G. Călinesco, etc.). Paradoxe du classicisme: il n'est réellement créateur que si, dans une certaine mesure, il se renie.*

Ces précisions fournies, on est en droit de se demander s'il existe un classicisme roumain. Mais bien sûr, et dans son Histoire de la littérature roumaine, *G. Călinesco en fournit plus d'une fois les signalements. La poésie roumaine naît sous le signe du classicisme galant du XVIIIe siècle . Les poètes de la génération de 1848 le font alterner avec le romantisme. Grigore Alexandresco compose des fables et des satires d'esprit classique qui alternent avec des évocations et des explosions romantiques. Vasile Alecsandri, dont le tempérament classique évoluait en plein romantisme, se retrouve dans ses* Pastels *et dans les œuvres dramatiques de sa vieillesse; la précision du trait, l'ironie et la clarté tempérées de la plupart de ses ouvrages en prose procèdent de la tradition classique des* Lettres; *l'habitude même qu'il avait de sacrifier occasionnellement à la poésie est éminemment classique. Dans son œuvre, Al. Odobesco adopte tour à tour les deux attitudes, romantique modéré dans ses nouvelles historiques, il est l'essayiste classique de* Quelques heures à Snagov *et de* Pseudokinegetikos. *La puissance du style coloré des* Lettres *de Ion Ghica est impuissante à dissimuler une substance et une attitude classiques. Quels sont donc les caractères de ce classicisme roumain? Inutile de le qualifier de tardif puisque nous sommes convenus de voir dans le classicisme non seulement un moment précis de la culture (le XVIIe siècle français), mais aussi une attitude esthétique permanente de l'esprit humain.*

Tudor Vianu remarquait que le développement de la culture roumaine fut marqué par l'absence de la Renaissance et du classicisme propre au XVIIe siècle. J'ajoute que, la littérature roumaine s'étant constituée en plein romantisme, c'est celui-ci qui la domine. D'autre part — et c'est là un autre trait caractéristique remarquable — le romantisme, n'ayant pas été contraint de se heurter à un corps commun, constitué, classique, n'a pas eu à le vaincre ni à se développer par opposition à celui-ci; de là une possibilité de coexistence pacifique que nous venons de signaler et l'absence de batailles littéraires comme celles qui ont eu lieu aux représentations de Cromwell *et* d'Hernani *autour de l'insurrection romantique. Et voici, à mon sens, le corollaire de ces remarques: le classicisme ne fut pas, en Roumanie, un élément d'inertie, une tradition, un frein, pour la bonne raison que la tradition y était non point classique, mais romantique. De ce fait découlent des conséquences importantes.*

Dans les années 70 du siècle dernier, le cercle « Junimea », organisme culturel, réagit en classique au mouvement romantique (1840—1860); la formation de son coryphée, Titu Maiorescu, sa propension à fixer des lois d'esthétique, à établir des hiérarchies, à purger le style de toute sensiblerie et de toute grandiloquence et, plus encore, à souligner le facteur esthétique, l'importance qu'il accordait à la forme (organisation intérieure de l'œuvre, composition, décence dans l'expression), son goût de la modération et de l'équilibre font du « junimisme » un mouvement classique. Il eut cependant plusieurs traits spécifiquement roumains. Si, au point de vue politique, le « junimisme » est conservateur et n'avance qu'à pas lents, si, dans le jeu des partis politiques, il affiche des idées à demi réactionnaires, dans la lutte littéraire son classicisme n'est ni conservateur, ni traditionaliste, mais communie, au contraire, avec l'esprit du siècle. Ce synchronisme fut possible, d'une part — nous l'avons dit — parce que le classicisme roumain n'était pas une réaction de défense ou d'inertie traditionaliste; de l'autre, parce que, ne s'étant point préalablement constitué en corps esthétique et n'ayant pas eu de combats à soutenir contre le romantisme, il était plus libre de préjugés, plus susceptible de recueillir des valeurs nouvelles, plus réceptif, soit au romantisme, soit à ce réalisme critique qui était en train de se former.

C'est ainsi que s'explique le fait que cette époque classique ait « choisi » (pour reprendre le mot du critique C. Ibrăileanu) Eminesco pour le plus grand poète et pour l'incarnation de l'esprit romantique (mais, il est vrai, appartenant à la seconde vague romantique, fort différente de la première); que, héritière des poètes de 1848, elle ait développé l'idée non classique de la spécificité nationale; qu'elle ait souligné l'idée romantique d'un folklore créateur; qu'elle ait applaudi Octavian Goga, le poète, et Mihail Sadoveanu, le prosateur (romantiques tous deux); qu'elle ait prodigué ses encouragements au roman réaliste et critique en plein synchronisme européen. Certes, encore qu'ils prouvent la souplesse constitutive du classicisme rou-

main, ces éléments ne doivent pas nous faire passer sous silence le caractère classique (signalé par Tudor Vianu) de l'esthétique de Maïoresco et du courant « Junimea » tout entier, Eminesco excepté. Le classicisme folklorique de Ion Creangă, qui se croise, à son insu, avec la grande tradition des mémorialistes, avec la « gaja scienza » de la Renaissance (N. Iorga signalait déjà son côté rabelaisien), est évident, avec son érudition folklorique (G. Călinesco), son analyse lucide et, surtout, cet équilibre, optimiste et bien classique, de la vie intérieure et de la vie extérieure, équilibre qui est, tout ensemble, un moyen et un idéal artistiques, enfin avec sa perfection de l'expression. Classique, I. L. Caragiale l'est aussi, qui crée des types et s'efface de son œuvre, épris d'équilibre, de proportions et de perfection du style. Ce n'est pas seulement pour avoir été parnassien que le poète Duiliu Zamfiresco fut un classique; la structure de ses romans et son idéal esthétique le situent d'emblée. Dans le même ordre d'idées, on est en droit de parler du classicisme de Ion Slavici, malgré les imperfections de son style. La « Junimea », en tant que corps constitué, apparaît comme un temple classique, dominé par la tour romantique et sombre d'Eminesco. Après 1900 les nouvelles formes romantiques régnèrent presque sans partage. A quelques exceptions près. Son roman le Hachereau *fait de Mihaïl Sadoveanu un transfuge du romantisme; les romans de G. Călinesco sont nettement classiques;* Ion *et* La Révolte, *ces romans, à première vue strictement réalistes de Liviu Rebreanu, sont, compte tenu de certaines limites, des tragédies de mêmes structures. Il convient de souligner que, dans la littérature roumaine, le traditionalisme, l'inertie, l'élément conservateur n'ont point — comme dans tant d'autres littératures — de tendances classiques, mais, au contraire, romantiques; enfin, les deux tendances fusionnant fréquemment, elles collaborent bien plus souvent qu'elles ne s'affrontent en s'excluant l'une l'autre.*

Le courant du « Semeur » et l'école populiste firent couler beaucoup d'encre — Eugen Lovinesco s'en prit jadis à l'une comme à l'autre[3]; *avec moins de passion, Dumitru Mico* (La littérature roumaine de la première décennie du XXe siècle) *fit récemment la lumière sur ces problèmes. Loin de moi l'intention de ranimer ces débats; je ne veux qu'étudier ces deux courants à travers le prisme spécial des idées poursuivies en ces pages. Le roman réaliste constitue chez nous une modification de la tragédie classique, une adaptation à la première vague du romantisme. Par ses types, sa construction, son souffle épique, son objectivité il est classique; son historicité, ses éléments sociaux et historiques concrets, ses effusions lyriques prennent racine dans le romantisme. En dépit de sa couleur romantique, le roman de N. Filimon,* Parvenus d'hier et d'aujourd'hui, *résiste au temps grâce à son caractère classique. On pourrait en dire autant de la structure des romans roumains viables:* Mara *(Ion Slavici),* le Cycle des Comăneşteanu *(Duiliu Zamfiresco),* Ion *et* la Révolte *(Liviu Rebreanu),* le Hachereau *(M. Sadoveanu),* l'Enigme d'Otilia *et* le Pauvre Ioanide *(G. Călinesco),* Pieds-nus, la Forêt folle *(Zaharia Stanco),* les Moromete *(Marin Preda),* la Soif *(Titus Popovici).*

Dès l'abord plusieurs précisions s'imposent. Avant tout, le roman roumain ne s'engagea pas dans une seule voie; la Grande Guerre à peine achevée, parut une nouvelle tendance, celle de la prose psychologique (la Forêt des pendus *de Liviu Rebreanu,* Dernière nuit d'amour... première nuit de guerre *et* le Lit de Procuste *de Camil Petresco,* Un Concert de musique de Bach *d'Hortensia Papadat-Bengesco,* Une mort qui ne prouve rien, Ioana *d'Anton Holban) en même temps qu'une tendance lyrique illustrée par Mihaïl Sadoveanu et Matei Caragiale* (les Libertins du Palais-Vieux) *ainsi que par* la Fosse *d'Eugen Barbu dans la littérature contemporaine. En second lieu, l'élément romantique est toujours constitutif, soit sous forme d'un idéal éthique, soit par la violence irrésistible des passions. La question se pose de savoir si les formes que nous venons de citer (roman objectif, psychologique, lyrique) sont constitutives, partant permanentes, ou bien si elles ne sont qu'autant d'étapes de l'évolution du roman. G. Călinesco voit dans le lyrisme un vice congénital de la poésie, qu'il appartient au roman d'écarter. Du romancier il exige invention et densité épique, il se méfie de l'analyse psychologique. Epris de lyrisme et de cas de conscience, G. Ibrăileanu prédit au roman des proportions de fresque; ce sera une monographie épique écrite en une prose objective. Les opinions de ces critiques s'expliquent, non point par leur goût, mais par le prestige rétroactif du roman objectif ou réaliste qui avait régné despotiquement sur l'opinion publique littéraire. (Ces opinions d'ailleurs, exprimées incidemment, ne s'intégraient dans aucun système et elles étaient en quelque sorte contredites par les romans des deux critiques).*

Plus singulière est l'attitude du critique Eugen Lovinesco; largement exposée, formulée comme une loi du roman, elle contredit à la fois son modernisme et son synchronisme théorique, qu'il défendait âprement sur le terrain de la poésie, tandis qu'il les abandonnait dans le domaine de la prose. Dans son introduction à l'Evolution de la prose littéraire, *Eugen Lovinesco formulait déjà deux principes fondamentaux: l'un, celui du « matériel de l'inspiration » évoluant du rural à l'urbain, n'entre pas dans la sphère de la présente étude; l'autre mérite un examen plus attentif car il appartint à un adepte du modernisme et du synchronisme, à un ennemi déclaré du classicisme. Ce second principe de l'évolution du roman, (et, plus généralement, de la prose) est formulé ainsi:* « et, en second lieu, une évolution infiniment plus importante, d'ailleurs normale et commune à toutes les littératures pendant leur processus de maturation, du sujet à l'objet ou du lyrisme à la véritable littérature narrative». *Et, prévoyant sans doute qu'on l'accuserait de contredire la thèse soutenue dans un précédent volume* (l'Evolution de la poésie lyrique), *le critique de s'expliquer:* « A en juger uniquement par les apparences, il se produit un fait curieux, voire contradictoire: tandis que l'évolution de la poésie lyrique présente un processus de « subjectivisation », nous reconnaissons dans la poésie épique, le processus inverse d'objectivisation ». *Par conséquent, si dans la littérature lyrique le romantisme produisit* « une révolution, une libération de l'individualité »; *si, par la suite, le symbolisme* « approfondit le lyrisme en exprimant, par touches suggestives, l'ineffable et le fonds musical de l'âme humaine » *et constitue* « une étape naturelle du développement de la poésie lyrique » — *en revanche, l'évolution naturelle de la prose est tenue de*

parcourir la route en sens inverse, et le signe même de sa valeur se trouve inversé. En premier lieu, le romantisme, en tant que dualité fonctionnelle, présente une certaine ambiguïté; positif quand il est lyrique, il est franchement négatif dès qu'il devient narratif. Le « Semeur », son pire ennemi, est identifié au romantisme: « les menottes du romantisme prôné par le « Semeur ». « On ne doit pas, *dit le critique,* juger le romantisme à la façon d'un principe absolu, mais le considérer selon la nature spéciale de son action.

Le romantisme en soi fut impuissant, il est vrai, à créer le roman dans l'acception sous laquelle il s'est cristallisé dans notre conception; il créa plutôt la prose poétique; par ailleurs il n'est pas moins vrai que le roman moderne jaillit de la fusion spécifique des deux grands courants littéraires. D'autre part, il n'est aujourd'hui plus de critique pour affirmer que l'évolution du roman consiste uniquement dans le passage du sujet à l'objet et dans le dépouillement du récit de tout lyrisme. Si cette remarque vaut pour l'évolution de la prose dans la seconde moitié du XIXe siècle, elle s'est trouvée infirmée par le développement du roman universel de nos jours. Tout au plus serait-on encore en droit de soutenir que le roman présente un double mouvement, des échanges continus entre l'objet et le sujet, l'extérieur et l'intérieur, l'élément narratif et l'élément lyrique. Fort avancées en ce qui concerne le lyrisme, les idées de Lovinesco étaient, en prose, conservatrices et non pas synchroniques. Par ailleurs, le grand critique, champion de l'analyse psychologique, reniait ses propres préférences parce que, s'il représente un mode « d'objectivation » du sujet, le roman psychologique est également une « subjectivation » de l'objet, partant un double phénomène dont E. Lovinesco ne retenait qu'une des faces, tandis qu'il refusait l'autre à la manière de Zola. Cette attitude s'explique doublement: en 1928, le réalisme critique continuait de jouir d'un grand prestige et n'avait pas encore épuisé, dans la littérature roumaine, toute sa force créatrice.

Retenons un fait important: le traditionalisme roumain n'est pas un mouvement conservateur qui aurait dégénéré, mais un romantisme dégénéré. Ce qui est étonnant, c'est que, « sous le rapport de l'idéologie », Lovinesco mette sur le même plan le mouvement dit du « Semeur » et le « traditionalisme » de la revue Dacia literară *(la Dacie littéraire) de 1840 ou encore la « Junimea » de la revue* Convorbiri literare *(Entretiens littéraires) de 1867 en lesquels il voit les « manifestations d'une réaction conservatrice ». En réalité, l'année 1840 est tout ensemble européenne et révolutionnaire; il ne pouvait guère être question de traditionalisme, car traditionalisme ne signifiait pas maintien des traditions pures et simples, mais bien plutôt* conservation intacte des formes existantes après évolution et modification du contenu ; *il s'agit donc d'un mouvement conservateur, voire réactionnaire, partant non viable; et d'abord en 1840 il n'y avait, tout bonnement, pas de formes à* conserver. *Tout était à* faire. *La « Junimea » idéologique et sociale (dont le processus d'assimilation faisait long feu) se voyait opposer par la « Junimea »* littéraire *un synchronisme européen qui propageait un classicisme ouvert à diverses formes de sensibilité; néo-romantisme d'Eminesco, folklore d'Alecsandri et de Creangă, réalisme de Slavici et de Zamfiresco; il prônait la clarté et la construction, l'épuration des principes linguistiques et esthétiques et le respect des valeurs esthétiques proprement dites. En dépit de ses limites et de ses contradictions idéologiques, la* Junimea *représente, dans l'évolution de la littérature roumaine, un progrès dialectique fait de négation et de création. Cette négation opposée à la génération précédente ne peut, il est vrai, être retenue telle quelle de nos jours; elle était pourtant naturelle dans la dialectique du développement esthétique, car tout progrès se fait au prix d'injustices partielles, réparées par la postérité.*

Ainsi, les deux mouvements (celui de 1848 et celui de 1867) sont des étapes du progrès réalisé dans la dialectique de la littérature roumaine, le premier par l'inspiration, la création, l'imitation; le second par l'ordre, la sélection. Ce généreux élan, cette explosion lyrique se virent naturellement opposer une attitude critique de consolidation esthétique. Malgré leurs excès, ces deux mouvements (en 1840 et en 1867) représentent des progrès. Par ailleurs, Lovinesco reconnaît le caractère nécessaire de la « Junimea »: « La « Junimea » est donc une réplique nécessaire au rythme de notre évolution ; ... il était naturel qu'à l'exaltation de 1848 répondît, au même rythme et un quart de siècle plus tard, le criticisme de la « Junimea ». *Mais voici que, quelques pages plus loin, l'auteur reprend son accusation:* « La « Junimea » fut la seule force organisée que la réaction pouvait opposer à la révolution libérale. » *Il est certain que la « Junimea s'opposa à ce libéralisme »; mais le libéralisme représentait-il vraiment, en 1867, la « révolution »? Par ailleur, la « Junimea » politique était le trait d'union des conservateurs et des libéraux; au demeurant, de même qu'on ne saurait soutenir que les libéraux avaient une esthétique, de même on ne peut relever trace de l'identité de l'attitude politique (fondée plutôt sur certaines conjonctures que sur l'esprit de classe) du groupe formé par les intellectuels de la* « Junimea » *et de leurs opinions esthétiques. Il y a, nous l'avons déjà dit, certaines affinités entre l'esprit classique et l'esprit conservateur, mais le classicisme roumain ne fut point réactionnaire. Au point de vue esthétique, Lovinesco entend par « réactionnaire » l'opposition au synchronisme; mais cette opposition se manifestait, dans les* Convorbiri literare, *plutôt théoriquement, la plupart des membres du groupe étant « synchroniques »; ils partageaient pour le moins les idées de jeunesse de Maioresco. D'ailleurs Lovinesco n'était-il point — à quelques amendements près, imposés par son temps — le disciple déclaré de Maioresco?*

Réactionnaire et anachronique, le cénacle du « Semeur » se présente de tout autre manière. Il faut reconnaître à Eugen Lovinesco d'importants mérites dans l'assainissement du terrain littéraire: il mena un combat héroïque et persévérant contre ce romantisme dégénéré. Dans les lettres roumaines, l'école du « Semeur » représentait la première réaction entièrement négative, incapable de création: le plus sanglant vampirisme littéraire *(Lovinesco). La nostalgie du passé et de la vie patriarcale, l'attention centrée sur* la noblesse pourrie qu'il chante avec piété *(E. Lovinesco:* l'Evolution de la prose littéraire, *p. 15), l'idéalisation des souffrances subies par les paysans (D. Mico,* La littérature roumaine de la première décennie du XXe siècle) *constituaient les assises réactionnaires d'un courant stagnant. Au point de vue esthétique, celui-ci*

se définit par la débilité mentale de ses personnages, par un sentimentalisme et un « attendrissement artificiel » par la rupture systématique et délibérée avec le mouvement littéraire universel au nom d'une notion confuse (le sang), qui devait conduire tout droit au fascisme, ou bien, pour reprendre un mot de Lovinesco, par la confusion des éléments éthiques et ethniques et des éléments esthétiques, *enfin par le refuge dans un provincialisme suffocant.*

Le romantisme mesquin et atrophié de ces « traditionalistes » ne se fondait sur aucune tradition car, s'ils reniaient, pratiquement du moins, celle de 1867, ils n'acceptaient pas non plus la tradition romantique, révolutionnaire et patriotique, de 1840. Sans passé, repoussée par l'avenir, haïssant le présent, l'école du « Semeur », asphyxiée, mourut péniblement d'inanition. Cependant, du fait incontestable que le premier académisme autochtone fut romantique (et non pas classique), s'ensuit-il nécessairement que le romantisme est impur? Le nouveau romantisme, représenté par Bacovia, Arghezi et Blaga, enrichissait le lyrisme roumain d'un nouveau synchronisme de grande valeur. Pourquoi était-il détestable en prose? Affaire d'idiosyncrasie et d'association. Peut-on confondre les pleurnicheries des adeptes du « Semeur » (sa mélancolie) avec le lyrisme? Il est vrai que le roman, de Balzac à Zola, — et, dans la littérature roumaine, des Parvenus d'hier et d'aujourd'hui *à* Ion *— avait fait une cure d'anti-lyrisme en évoluant du sujet à l'objet, mais Dostoïevski et Proust allaient imposer au roman représentatif du vingtième siècle une trajectoire différente. Accaparé par le combat noble et juste qu'il menait contre le larmoyant et stupide « Sylphe », Eugen Lovinesco, obsédé par cet objectif immédiat, ne voyait plus assez clair et oubliait le synchronisme pour opposer à une prose lyrique dégénérée les grands modèles du roman du XIXe siècle.*

Si l'évolution de la littérature (et de la société) roumaine confirma que le grand critique défendait une juste cause dans la guerre au « Semeur » (ce « Semeur » qui contenait en germe le chauvinisme et le nationalisme), le hasard (?) voulut que, malgré la sévère excommunication prononcée contre lui par Lovinesco, Mihaïl Sadoveanu — dont les ouvrages de la période romantique furent aussi sous-estimés par ce critique — devint le plus grand prosateur roumain. Quant à la prose universelle, les plus représentatives de ses œuvres ne s'engagèrent pas, pour ce qui est des éléments narratifs et objectifs, dans les voies tracées par le chef de Sburătorul*; le développement de l'analyse psychologique devait, toutefois, largement confirmer les vues de celui-ci. Moralité: un critique a mauvaise grâce à prendre pour point de départ des « lois » inexistantes au lieu de la réalité de l'œuvre d'art. Etablir et discuter des catégories esthétiques est assurément bien utile, tout comme découvrir des lois dans une structure donnée; les notions de classique et de romantique, de tragique et de comique, d'épique, de lyrique, de psychologique peuvent être des coordonnées utiles au développement du mouvement des idées, faute de quoi l'histoire de la littérature serait bien terne; nécessaires à qui veut porter un jugement, elles ne sont pourtant pas des critériums de valeur. C'est que ces normes d'une entité organique ne valent qu'à l'intérieur d'un circuit organique et non pas hors de ses limites. Les règles du beau classique ne s'appliquent pas au lyrisme romantique ou symbolique; elles perdent toute signification pour la poésie moderne, à quelque courant que celle-ci appartienne. C'est un tort, quelque grand critique que l'on soit, que de vouloir appliquer les règles du roman réaliste et critique soit à la prose de Sadoveanu ou de Matei Caragiale, soit à la prose analytique, au roman de Joyce ou à celui de Kafka. Si les normes sont applicables dans les limites d'une structure esthétique, elles ne valent point pour les grands écrivains à l'esthétique révolutionnaire, qui brisent les lois pour en créer de nouvelles. Une telle diversité peut être tempérée: il suffit, pour cela, de tenir compte de l'empreinte spécifique du contexte historique et social et de la ramener, avec certaines nuances, aux deux grands types — classique et romantique — qui, sans relâche, se dépassent, se combattent, se complètent, communiquent secrètement et n'en constituent pas moins les coordonnées du mouvement littéraire, mouvement dialectique par excellence — thèse, antithèse, synthèse — allant du refus véhément à des retours qui renouvellent la tradition en la perpétuant.*

Les marxistes, qui admettent la détermination des formes et l'historicité des concepts, acceptent implicitement l'historicité du concept du beau. Une œuvre est déterminée par son époque, à travers la biographie de l'auteur, tant à l'échelon des idées sociales et politiques, de classe — partant du contenu — qu'à celui des idées esthétiques, en d'autres termes au niveau de ce qu'on nomme, improprement, d'un terme restrictif et disjonctif, la « forme », c'est-à-dire l'expression (La détermination ne se réduit certes pas à l'imitation; elle est faite aussi de réactions qui sont, elles aussi, historiques). Sans être marxiste (bien qu'il n'ignorât point le matérialisme historique et dialectique), Eugen Lovinesco se fondait sur une thématique et sur une vaste culture assimilée avec une intelligence et une sensibilité rares pour aboutir à des conclusions sensiblement pareilles dans sa théorie du synchronisme. Si la mutation des valeurs est une réalité incontestable, n'importe quel lecteur, aussi peu informé qu'il soit, se trouve placé devant une question d'une extrême gravité: les valeurs sont-elles donc entièrement périssables et ne saurait-on les reconstruire qu'à travers l'archéologie? Tout ce qui reste ne serait donc qu'un morose respect rétrospectif sans moyens de communication? A ces questions, Lovinesco répond fermement: non. Ce problème, singulièrement important, mérite examen.

Le synchronisme serait-il incapable d'en fournir la solution? lire les Anciens? ne serait-il qu'un acte d'hypocrite piété? un snobisme de « classique »?

Le synchronisme suggéré par Gabriel Tarde est un fait trop évident pour être remis en question; une culture qui se replie sur elle-même dégénère et finit par mourir (le « Semeur »); les idées, toutefois (la remarque a été faite) sont triées par les structures, perméables ou non selon le degré de développement atteint par la culture, selon le stade de l'évolution sociale et selon le rapport de forces existant entre les classes qui s'affrontent, etc.; du fait même de leur intégration à une structure nouvelle, les idées adoptées subissent une mutation. Il est, évidemment, une première étape toute d'imitation et d'adaptation, mais, par la suite, l'idée nouvelle est fortement modifiée. Ce qui (hormis certaines formes d'imitation fidèle) distingue le romantisme roumain du romantisme français, c'est qu'il

n'est pas anti-classique; il se distingue du romantisme allemand en ce qu'il ne s'évade pas de la réalité, mais qu'il cherche à la modifier dans le sens révolutionnaire (le seul romantique transcendant du XIXe siècle, Eminesco, offre, à l'instar du transcendant sensoriel Sadoveanu, une image sociale qui, encore qu'elle appartienne à un passé lointain, féodal, voire archaïque, n'est pas moins dynamique, et critique à l'adresse de la conscience politique de ses contemporains). Il est des symbolistes imitateurs; cependant G. Bacovia, symboliste, fut extrêmement original et dépassa les bornes du courant auquel il commença par appartenir. Par ailleurs, les courants d'idées sont soumis à une circulation plus compliquée; les échanges n'ont pas lieu seulement entre une civilisation supérieure (au point de vue culturel ou politique) et une civilisation inférieure. L'art des nègres opprimés, la philosophie des Indes colonisées agissent puissamment sur l'Europe et l'Amérique du nord; loin de rester enseveli, le passé revoit le jour; à preuve, la Renaissance, le romantisme lui-même. Le mouvement qui, partant de l'avenir, remonte dans le passé, a pour théâtre le même pays: les romantiques français découvrent Ronsard, les surréalistes Lautrémont, les hermétiques Maurice Scève, Eminesco, puis Sadoveanu à sa suite, découvrent les chroniqueurs; G. Călinesco lit, dans un esprit moderne, la littérature roumaine ancienne, les auteurs d'avant 1848, et même les écrivains de 1848, pour les rendre, sur le plan esthétique, au circuit des valeurs. En art la disparition est un phénomène permanent et véritable — pourrait-il en être autrement? — mais non point absolu, ni sélectif. Tels auteurs, apparemment sombrés dans l'oubli, retrouvent une audience par suite des modifications subies par la sensibilité artistique.

Lovinesco, d'ailleurs, n'a pas manqué de répéter plus d'une fois, en se réclamant de Croce, que le principe du synchronisme ne postulait aucunement la supériorité esthétique: « ... la mutation des valeurs, en soi, n'implique pas de qualification, mais seulement une variation » (La mutation de valeurs esthétiques, *p. 63*). *Et cela parce qu'un gouffre sépare les formules esthétiques ou les grandes formations artistiques. Lovinesco cependant jette un pont, d'essence intellectuelle, par-dessus cet abîme:* « ... si les mutations (...) sont des mutations de contenu, les mutations subies au cours des siècles par chaque ouvrage en particulier sont de nature fonctionnelle: le contenu de Don Quichotte n'a pas changé; ce qui évolua dans le temps, c'est la manière de l'interpréter. Dès qu'une grande œuvre de l'humanité entre dans le jeu de ces mutations esthétiques, elle se charge de significations que lui confère la postérité et que, peut-être, elle n'a jamais eues ». (La mutation des valeurs esthétiques, *p. 62*). *Voici donc une porte entrouverte par laquelle je m'empresserai d'entrer. Sous l'empire des modifications des structures sociales, la conscience évolue sans relâche; cette évolution de la conscience implique un changement dans la sensibilité esthétique. Mais encore qu'elles impliquent des mutations, ces modifications de conscience ne sont pas absolues. Si les œuvres du passé lointain nous paraissent à moitié opaques, elles ne laissent pas de nous être intelligibles et ne nous sont certes pas indifférentes. Si, avec le temps, l'œuvre — et il s'agit ici des grandes œuvres représentatives — perd certaines significations, elle en acquiert d'autres du fait même qu'étant représentative elle finit par être le symbole de toute une époque, de tout un peuple (du moins à une certaine phase de son histoire) voire de l'humanité tout entière. Pour reprendre un mot de Lovinesco, les œuvres se chargent de significations; pour ma part, j'emploierai une autre formule. Entré dans le jeu des mutations esthétiques, le chef-d'œuvre se charge de significations préexistantes, latentes dans sa substance, et que les générations successives découvriront. Impossible d'attribuer à une œuvre ce qu'elle ne contient pas — car, en pareil cas, elle repousse les interprétations gratuites — mais il nous est loisible de découvrir les significations latentes auxquelles les générations antérieures ne furent pas sensibles et qu'il appartient aux générations suivantes d'amener au jour par suite, précisément, de la mutation des valeurs. L'on doit entendre mutation dans le sens relatif et non pas absolu; les changements intervenus dans les relations, dans le comportement et dans la conscience ne produisent pas dans la nature humaine un changement tel que les autres nous deviennent incompréhensibles. Quelques variations qu'ait enregistrées le point d'honneur, d'Achille à Don Rodrigue et du* Cid *à* Pour qui sonne le glas, *le sentiment de l'honneur en soi demeure. Bonté, haine, amour, amitié, jalousie, orgueil, pitié, etc. ne sont pas des données immuables, fixées pour l'éternité; ces sentiments subissent l'influence du régime, de la classe, du degré de civilisation, etc.; modifiés sans trêve, ils sont pourtant permanents. Les souffrances infligées par la torture ou par la faim, la dignité humiliée, la réalité de la mort ne naissent pas de la même façon et ne se traduisent point identiquement; mais elles ne nous sont pas devenues étrangères. Les caractères psychologiques n'ont certes pas tous la même vigueur;les uns s'atrophient, d'autres se développent; il en est cependant de permanents et de fondamentaux et c'est par leur truchement que nous communiquons à travers les siècles. Il s'ensuit que ce n'est pas dans l'élément descriptif que réside la viabilité des œuvres, mais bien plutôt dans la faculté qu'elles possèdent de dépasser la simple reproduction de la réalité en se chargeant de significations. La « mimésis » (et nous prenons le terme dans l'acception étroite qu'il possède, non point dans la vision d'Aristote ou dans celui des grands réalistes, mais dans le naturalisme et le réalisme purement descriptif), la mimésis peut faire l'objet d'une étude, d'une reconstitution de musée; elle présente un intérêt documentaire, elle n'émeut pas à travers les siècles. Dépourvue de valeur symbolique, la mimésis est caduque. Au XXe siècle, Dante est plus bouleversant que la « nouvelle vague »; il est plus moderne, plus fécond, plus « synchrone » que tels auteurs apparemment vivants et pseudo-contemporains; les reconstitutions historiques sont assurément utiles, mais ce n'est point parce qu'elle annonce la Renaissance que la Divine Comédie nous bouleverse — ce n'est là qu'un mérite historique — c'est par les symboles et par les mythes qui traduisent la violence des vérités passionnelles de la nature humaine, éternelle et changeante tout ensemble. La mutation des valeurs est un phénomène réel et fatal qui anéantit les ouvrages de série, mais qui, loin de détruire les chefs-d'œuvre, les « crée » en découvrant leur caractère éternel, c'est-à-dire la faculté qu'ils possèdent de revêtir des signifi-*

cations nouvelles pour chaque génération, et d'être toujours modernes et synchrones.

Cette permanence dans les changements indique aussi la fonction créatrice de l'histoire littéraire dont le rôle est de redécouvrir les chefs-d'œuvre du passé, non seulement dans le contexte dont ils sont issus, mais encore dans leurs significations nouvelles, modernes, constamment changeantes. Cependant le processus sélectif se poursuit fatalement et il est normal qu'un grand nombre d'œuvres perdent leurs fonctions esthétiques pour en assumer d'autres purement historiques. En essayant de maintenir sur le même plan d'intérêt esthétique toutes les œuvres d'un écrivain ou tous les écrivains, on aboutirait à la confusion et on empêcherait le lecteur d'apprécier réellement, sincèrement, les vraies valeurs; c'est aussi vain que d'essayer de convaincre les jeunes d'écrire à la manière de leurs prédécesseurs ! C'est inutile et anachronique. Ce n'est pas en imitant les classiques que nos contemporains sont grands — œuvre d'épigones ! — ce sont les classiques qui sont grands parce que nous découvrons chez eux des beautés que nous pouvons goûter. Je respecte Racine parce qu'il est classique; il m'émeut parce qu'il est moderne.

---

[1]) Au début de notre ère, l'expression scriptor classicus désignait, on le sait, un écrivain appartenant à la noblesse. Plus tard, l'écrivain classique était celui qui faisait ses classes, par extension un auteur exemplaire, un modèle. Au XVIII-e siècle, grâce à Voltaire et à La Harpe, cette notion devient un critère de valeur. Au XIX-e siècle l'Université applique ce terme aux écrivains du Grand Siècle et s'en servent contre les romantiques, jugés décadents et non-français — Goethe, le premier, oppose le classicisme au romantisme; il sera imité par Schlegel, Nisard, Brunetière, Julien Benda, H. Massis, Irving Babbitt, T. E. Hulme, T. S. Eliot et par un Roumain, G. Călinesco.

[2]) Répondant en 1910 à une enquête de Paris-Journal, Claudel déclarait: « Cela signifie que, dans la procédure d'une œuvre d'art, le jugement, l'intelligence de l'organisation, et des proportions, l'attachement scrupuleux au but que l'on se propose, jouent un rôle tout aussi important que l'imagination. Ce que nous pouvons dire de plus certain sur le beau, c'est qu'il réside avant tout dans la rigueur de la composition, et que l'esprit de mesure, irréductible d'ailleurs aux formes scolastiques, constitue ce couronnement des dons d'un artiste, faute de quoi tout le reste est vain; le goût est l'autre nom de la sagesse. L'art classique commence au moment où l'artiste manifeste plus d'intérêt à son œuvre qu'à lui-même. « Si l'on compare ce texte à ceux de Gide ou de Călinesco, on remarquera que, malgré les grandes différences séparant ces trois esprits, leurs idées esthétiques étaient semblables.

[3]) Voir *le Romancier* de S. Damian, dans R. R., no 2/1966 et *le Chroniqueur littéraire* de G. Şerban, R. R. no 4, ainsi que *Eugen Lovinesco* de S. Iosifesco, dans R. R. no 3/1966, N.R.

BENJAMIN FONDANE EN ROUMANIE

par ION BĂLU

En 1923, en automne, un jeune homme maigre et de haute taille quittait Bucarest pour Paris; dans ses traits creusés par l'insomnie, sous son front droit sur lequel se reposaient des mèches rebelles, frappaient dès l'abord — aux dires de ceux qui l'ont connu — ses grands yeux verts dont la fatigue précoce laissait pressentir un violent bouillonnement intérieur. Ce jeune homme qui signait B. Fundoianu avait juste vingt-cinq ans; apprécié en tant que poète, il était admiré en tant qu'essayiste et critique littéraire, mais aussi réprouvé. Peut-être avait-il le cœur serré en partant pour un pays qu'il ne connaissait qu'à travers le monde des livres; en ces froides journées de fin d'année, il prenait à jamais congé de son identité civile; dans les publications du mouvement roumain d'avant-garde et dans la presse littéraire française, il allait signer désormais du nom de Benjamin Fondane.

Né le 14 novembre 1898 à Jassy, où son père était un modeste commerçant — Fundoianu passa tel un météore par la littérature roumaine. Dès l'école primaire, il étonnait les instituteurs des « Trois Hiérarques » par la richesse de ses lectures; et il en fut de même au petit collège « Alexandre le Bon » puis au Lycée National de Jassy. Les livres de son grand-père eurent une influence décisive sur la formation intellectuelle de Fundoianu; il écrira nostalgiquement à ce propos, en 1921: « quel amour de l'art il a fallu à cet homme qui, sur son maigre avoir de changeur, a acheté ce livre cher (...) afin de l'installer dans son âme, pour sa joie intérieure. Mon grand-père, je ne l'ai pas connu, mais sa main m'a caressé dans les feuillets de tant de livres, son âme m'a souri dans tant de lettres d'or et ses genoux m'ont si souvent bercé sous les vieux in-folio.» La passion de la lecture s'alliait chez lui à la tentation de la poésie; il écrivait des vers depuis l'âge le plus tendre. Il convient de noter cependant la parcimonie avec laquelle le jeune homme confiait ses vers à l'imprimeur. En près de deux ans, il ne publia qu'un petit nombre de poésies. Deux d'entre elles: Comme les instants viennent les nuages *et* Rondeau d'automne *parurent en octobre 1914 et en juin 1915 dans* Viața Nouă *d'Ovid Densușianu;* Eglogue Marine *fut publiée dans l'hebdomadaire « Flacăra » que conduisait C. Banu, en juillet 1916;* Poème profane *et* Ardeur *parurent dans* Versuri în proză *en décembre 1915 et juin 1916. Cependant le jeune lycéen écrivait sans relâche, pour lui-même, et ceux qui l'ont rencontré à cette époque n'ont jamais oublié l'impression singulière qu'il produisait sur eux. Voici en quels termes l'écrivain*

Gala Galaction lui répond, au Courrier de la rédaction du numéro 35 de Cronica *(11 octobre 1915): « Benjamin Fund. Jassy — Vous attendez depuis si longtemps! Votre confiance me fait honneur. Il nous faut nous rencontrer et nous entretenir. Si vous n'avez pas changé de domicile, je viendrai vous chercher lors de mon prochain passage par Jassy. » C'est à peu près à la même époque que devait le rencontrer le poète Ion Minulesco: (Fundoianu) « avait dix-sept ans lorsque nous l'avons connu à Jassy » — se souvient Claudia Millian, femme de lettres et épouse de Minulesco — « J'ai découvert un oiseau rare, me dit alors mon mari, avec son clair discernement. L'originalité des images, la liberté d'une syntaxe personnelle, les vers ciselés dans un métal dur, révélaient un écrivain aux ressources fraîches et inexplorées. » C'est à Jassy également que le connut, en 1917, le peintre M.H. Maxy, qui, bien des années plus tard, en 1945, en esquissait un portrait expressif: « Ses yeux traversés par une lumière que venaient contredire des ombres vertes et profondes, ses mèches ébouriffées par la turbulence espiègle de ses mains effilées, la poésie des phrases avec lesquelles il accueillait ses interlocuteurs, telle est l'image que le Jassy de notre exil d'autrefois me livre maintenant toute fraîche. »*

Vers la fin de la première guerre mondiale, B. Fundoianu était inscrit à la Faculté de Droit de Jassy. Attiré par la fièvre du journalisme, il ne termina pas ses études supérieures. Un de ses amis qui se trouvait à ses côtés à cette époque, se souvient de son indécision, de son aversion pour les examens: « Mielouchon » *(petit agneau, comme l'appelaient familièrement ses proches) « était avant tout un irréel. Le droit romain qu'il était obligé d'apprendre alors devenait pour lui assez pénible, et les examens lui étaient un effort. Dans un salon ami, se trouvant près d'un journaliste qui s'obstinait — quoique sans talent — à d'infructueux essais littéraires, mais qui, en échange, passait avec facilité ses examens de droit, Mielouchon dit un jour avec un sourire un peu coupant: «Oui, X et moi, nous nous efforçons, tous les deux d'entrer, lui, dans la littérature, moi, dans le droit, sans y réussir. »*

A cette époque, vers 1918 et 1919, Fundoianu collaborait au journal Chemarea *que dirigeait N.D. Cocea, écrivain et publiciste aux idées révolutionnaires. C'est probablement vers la fin de 1919 que B. Fundoianu arriva à Bucarest. La province le suffoquait. Il n'était pas le seul. En ce temps-là, nombreux étaient les jeunes de province à venir dans la capitale. C'est ainsi que l'on vit arriver de Moldavie, par exemple: Mihai Cosma (le futur Claude Sernet), Ilarie Voronca, M. H. Maxy, Saşa Pană, Ion Călugăru. Il est intéressant de constater qu'ils reconnaissaient tous, sans réserves, la supériorité intellectuelle de B. Fundoianu: « Un groupe d'iconoclastes, sans siège ni statuts — se souviendra Saşa Pană en 1956 — s'était formé par une attraction semblable à celle des gouttes de mercure; c'étaient des adolescents arrivés de villes différentes et chez lesquels fermentaient inquiétudes et intentions, appels vers la littérature, le théâtre, le reportage, la peinture. Leur pivot était le poète B. Fundoianu, jeune homme nerveux, doué d'une intelligence brillante et d'une riche culture universelle. » Ce qui, plus que tout, fascinait les amis et les connaissances du poète, c'était son imagination étincelante, la spontanéité de ses associations d'idées, la mobilité avec laquelle il véhiculait celles-ci et la familiarité avec laquelle il se mouvait dans l'univers littéraire, la littérature française en particulier. Des discussions enflammées s'élevaient dans les maisons amies, dans les cafés, devant un verre de vin ou en pleins boulevards de Bucarest, sous les rayons de la lune. En cette période de l'après-guerre, B. Fundoianu se dépense frénétiquement. Il collabore à maintes publications de Jassy, de Bucarest, certaines, les moins nombreuses, notoires à l'époque, d'autres, le plus souvent, éphémères.* [1] *Cependant l'intérêt de B. Fundoianu se manifeste principalement dans quelques directions. En premier lieu, la littérature classique roumaine. Le jeune homme, en posture de critique, parle avec assurance de Mihai Eminesco ou de Ion Creangă et on remarque en lui la volonté de projeter les classiques sur l'écran de la littérature universelle. Creangă — écrivait paradoxalement Fundoianu («Sburătorul Literar», No. 22/1922), pour ne donner qu'un seul exemple — est un artiste du mot dans le même sens que Mallarmé; et il rapprochait* Harap Alb *de l'*Après-midi d'un faune. *L'idée, exprimée alors par le jeune homme, (« Creangă doit être lu après une longue préparation et beaucoup de lecture ») a été reprise plus tard, dans un sens plus élevé, par G. Călinesco dans* La Vie de Ion Creangă. *B. Fundoianu adopte avec une large compréhension la poésie d'Arghezi et il est le premier à placer le poète des* Mots ajustés *à côté d'Eminesco. Il va de soi qu'il continue à écrire lui-même des poèmes, mais il ne les publie que rarement et, encore, dans des revues qui ne sont pas les plus lues. Dans le petit nombre de poésies parues en ces années-là, les contemporains ont pourtant senti vibrer un talent inhabituel. Voici, en ce sens, ce qu'écrivait, le 21 mai 1920, Gala Galaction, dans une lettre à G. Ibrăileanu, rédacteur de « Viața românească », la principale publication littéraire d'après la guerre: « Il me semble que dans cette poésie, d'inspiration insolite, tremble une véritable goutte de rosée et d'art. Nous avons affaire à un novateur (...) mais, je crois, à un novateur de talent (...) En ce qui me concerne, fortement impressionné par leur charme* (celui des poésies) *nouveau, je voudrais que notre revue, — en dépit de sa gravité et de sa circonspection — publie ce levier poétique. B. Fundoianu fera son chemin et réussira. J'aimerais que « Viața românească » lui fasse, au début de sa carrière, crédit de compréhension et de sympathie. »*

C'est avec une passion croissante que B. Fundoianu se dirige, à cette époque, vers la littérature française de la fin du siècle dernier et du début du nôtre. Ses amis ont retenu ce trait-là aussi. Dans la bibliothèque de Ion Minulesco, à Bucarest — écrit Claudia Millian — B. Fundoianu

« faisait la connaissance du Paris littéraire, du Paris obsédant. C'est là qu'il a connu le comte de Lautréamont — cet Isidore Ducasse — et ses poèmes empoisonnés, ces Chants de Maldoror. *Il s'est enivré au parfum des* Fleurs du mal. *Il a bu à la source étrange de Jules Laforgue. Il a*

BENJAMIN FONDANE

mieux connu Verlaine. Il a lu son écriture stylisée dans le manuscrit de Sagesse. *Il s'est lié d'amitié avec Arthur Rimbaud, cet ange négatif, héros du vagabondage et martyr de l'inquiétude géniale ». Il nous faut faire ici une remarque. Ce n'est pas alors que B. Fundoianu a fait la connaissance de la poésie et du roman français. Il savait le français et connaissait la littérature française déjà à Jassy. A Bucarest, dans l'ambiance d'une riche bibliothèque, il relit avidement les œuvres proches de sa structure spirituelle. « Je n'ai pas connu la littérature française, je l'ai vécue, » confesse le poète. Il n'en est pas moins vrai que l'étendue de son information, la facilité avec laquelle il assimilait les idées novatrices, la conscience, en un mot, de sa supériorité, conscience greffée sur une sensibilité congénitale, ont développé en lui un orgueil juvénile* [2] *qui a suscité diverses réactions chez ses contemporains. Le fruit de ses lectures françaises se concrétisera en de nombreuses études. Il détient des rubriques permanentes dans deux revues:* La chronique d'un inactuel (Rampa) *et* La chronique des idées (« Sburătorul literar» *d'Eugen Lovinesco) rubrique signée jusque-là par Tudor Vianu; il en signait aussi sporadiquement la chronique littéraire. Quelques titres suffiront pour suggérer l'étendue des sujets étudiés par B. Fundoianu:* L'excuse de Nietzsche, Renan en Roumanie, Classicisme, Théophile Gauthier, Problèmes de poétique. *C'est d'ailleurs une sélection des articles de cette période qui formera la matière de son premier volume d'articles critiques:* Images et livres de la France, *sur lequel nous reviendrons.*

C'est en 1923, au moment où le mouvement d'avant-garde commençait à se développer en Roumanie, que Fundoianu a quitté le pays. Pour de multiples raisons sans doute. Dans une interview accordée en 1930 au journal Rampa, *le poète rappelait, parmi celles-ci, l'échec matériel du Théâtre « L'île » fondé par lui avec Armand Pascal, son beau-frère, Lina Fundoianu, sa sœur, Ion Vinea et d'autres encore. On pourrait y ajouter l'atmosphère hostile des groupements de droite du temps, la mesquinerie, l'esprit obtus du milieu ambiant. Tout ceci et d'autres choses encore, greffés sur un fonds d'agitation intérieure ont contribué à sa décision de quitter la Roumanie. Paris, en outre, exerçait alors un véritable envoûtement sur des générations de poètes et de prosateurs d'Europe et d'outre-Océan, pour lesquels il était le siège même de la liberté totale de création, le creuset des mouvements artistiques novateurs, celui des expériences les plus variées. Avant Fundoianu, Brancusi et Tristan Tzara avaient quitté la Roumanie pour Paris; après lui, allaient y arriver Ilarie Voronca, Claude Sernet, les peintres Victor Brauner et Herold, et plus tard, Eugen Ionesco. Vers Paris se dirigeaient des écrivains de langue anglaise comme James Joyce, Hemingway, Scott Fitzgerald, Ezra Pound; avant eux s'y étaient établis Gertrude Stein et Picasso. Paris attira Amedeo Modigliani et Paul Klee, Kandinsky et Marc Chagall, etc. C'est dans cette irrésistible attraction de Paris qu'il faut chercher, pensons-nous, l'une des principales causes de l'expatriation du poète roumain. Il convient d'observer cependant que si Fundoianu a quitté la Roumanie, jamais la nostalgie du pays ne l'a quitté: son logement du 6 Rue Rollin était meublé en style roumain, et dans sa bibliothèque se trouvaient les œuvres des auteurs roumains, classiques et modernes, qu'on lui envoyait régulièrement. Le poète n'a pas oublié ses amis roumains et n'a pas été oublié par eux non plus. Durant près de cinq ans, de 1925 à 1930, B. Fundoianu a collaboré malgré la distance, aux principales revues roumaines d'avant-garde. Entre autres,* Integral [3], *revue à la direction de laquelle il participait et qu'il représentait à Paris. Il suivait, pour cette revue, la vie théâtrale et cinématographique de la capitale de la France, et ses chroniques étaient écrites, d'habitude, dans la langue de ce pays. Dans l'article envoyé pour le premier numéro et intitulé* Entracte ou le cinéma autonome, *B. Fundoianu saluait, avec enthousiasme, l'art de René Clair: « ... je souhaite à René Clair d'être le Rimbaud du cinéma à une seule condition près: qu'il comprenne à temps que la technique est liberté sans vergogne mais aussi servitude bien comprise. » Il parle de la* Jeanne d'Arc *de J. Del-*

teil, des spectacles du théâtre de l'Atelier; il présente, en médaillon littéraire, Pierre Reverdy, Jean Cocteau; il envoie des comptes rendus, des vers en roumain, qui entreront plus tard dans le volume Paysages, *etc. Quant à la littérature de son pays natal, il continue à la commenter, comme le prouve* L'hommage *qu'il dédie à Tudor Arghezi: « Européen, Arghezi brise le faux européanisme (...) Un artiste comme Arghezi... démontre que des puits de pétrole peuvent jaillir d'une terre considérée comme stérile. Une langue comme celle d'Arghezi plaide pour la viabilité d'une langue. » D'ailleurs B. Fundoianu traduit à cette époque des vers de Tudor Arghezi en français, pour la revue belge « Journal des poètes ».*

En avril 1928, paraissait le dernier numéro d'« Integral ». Le même mois voyait naître à Dorohoï, en Moldavie, la revue « Unu » [4]. *La rédaction ayant quitté cette petite ville moldave pour s'installer à Bucarest, la plupart des initiateurs du mouvement d'avant-garde, de province et de la capitale roumaine, se groupèrent autour d'elle. B. Fundoianu y collabore, aux côtés de ses vieux amis et lui envoie des vers en français:* Nature morte, L'aube d'un certain jour *et surtout des poésies en roumain, incluses plus tard dans* Paysages. *A partir de 1930, la biographie de B. Fundoianu n'a que peu de points de tangence avec la presse littéraire roumaine. L'écrivain a cependant laissé encore derrière lui trois livres de valeur inégale, mais qui n'en sont pas moins significatifs, quant à son orientation, ses goûts, son talent.*

Le Reniement de Pierre, *avec une « explication sur le symbolisme », contient une saynète, brodée, confesse le poète dans sa préface « sur un fait assez complexe, mais assez peu clair de l'Evangile. » L'action se passe à l'aube. Dans la nuit qui s'achève à peine, Jésus a été vendu par Judas pour trente deniers. Dans la cour du grand-prêtre Caïphe, Pierre se réchauffe près du feu et il s'efforce dans sa pensée de trouver réponse à une seule question: pourquoi le Rédempteur s'est-il laissé prendre, battre, couvrir de crachats? Pourquoi se laisse-t-il maintenant crucifier? Est-ce qu'il ne serait pas le fils du Seigneur? N'aurait-il pas leurré ses disciples? Toute cette partie de la saynète est un soliloque fait de questions et de réponses, de souvenirs disparates, qui convergent vers le motif principal: Jésus est-il un véritable Jésus? Les mots sont repris jusqu'à l'obsession, les propositions aussi et le style veut suggérer le flux de la pensée: « Me voici dans la cour. Me voici dans la cour me chauffant au feu, avec tous les serviteurs, car le feu est bon. Car le feu est bon et il dégourdit les membres. Et il dégourdit les membres de ceux qui sont gelés. Car cette nuit a été longue, longue et triste. » Seul avec son tourment, Pierre doit réagir devant les serviteurs. Accusé à trois reprises d'être le disciple de Jésus, Pierre nie à trois reprises. Pour employer le langage de Tudor Arghezi, nous avons affaire à la lutte entre la foi et le reniement, parallèlement à l'angoisse éternelle de l'individu devant la contrainte physique et la mort. « Vont-ils me battre moi aussi? Vont-ils cracher sur moi aussi? Vont-ils me juger moi aussi? » Pierre finalement est obsédé par le comportement irrationnel de Jésus. Pourquoi, s'il savait qu'il allait être vendu, n'a-t-il pas empêché cet acte? Et la question qu'il se pose à lui-même demeure sans réponse.* Le Reniement de Pierre *contenant en germe une virtuelle parabole, annonce celui qui, dans ses essais français, considérera — sous l'influence, en particulier, de Chestov qu'il a connu personnellement et qu'il a abondamment commenté — que la condition humaine, en raison de la mort, est une insoluble tragédie.*

Le volume d'essais: Images et livres de France [5] *a été critiqué lors de sa parution, pour sa préface qui présente une optique erronée de la littérature roumaine en général et de ses rapports avec la littérature française en particulier. Laissant de côté les idées de la préface, que l'auteur, ainsi que je l'ai montré, démentira en pratique, il nous faut remarquer, l'assurance avec laquelle B. Fundoianu se meut dans la littérature française. Le critique déplore les éditions commerciales des poésies de Baudelaire lancées par certains éditeurs français, après la guerre* (Les Editions de Baudelaire); *il examine l'attitude de Charles Maurras à l'égard du classicisme* (Une théorie du classicisme; Charles Maurras); *il analyse la notion de « décadence » appliquée au symbolisme* (Décadence: un chapitre de l'histoire du symbolisme), *etc. L'ouvrage est fait d'une longue suite d'articles et d'essais, et Fundoianu précise le critère qui a présidé à son choix. « ...Je ne me suis arrêté qu'à ceux qui peuvent servir d'exemple ou de greniers pour notre nourriture — moins encore: à ceux qui ont creusé notre être mental et l'ont enrichi d'une nouvellle étape, d'une nouvelle sensibilité. » B. Fundoianu, dans son désir de donner une interprétation à chaque auteur, exprime directement son désaccord ou son admiration devant l'art et devant les idées sur l'art des écrivains et des critiques analysés. De là aussi la diversité de ses attitudes. Tour à tour, nous le verrons sarcastique, plein de dignité, cynique, ironique et amer, solennel ou vibrant d'enthousiasme. C'est ainsi que, bien qu'il considère Sainte-Beuve « comme le seul critique de son siècle » l'erreur de celui-ci en ce qui concerne Flaubert le fait s'exclamer orgueilleusement: « Une seule fois tu as péché contre l'art, une seule fois tu t'es trompé. On lit et on relit Flaubert. Maintenant, un siècle après ta naissance, Sainte-Beuve, la vérité te punit par le jugement d'un humble »* (Flaubert et Sainte-Beuve). *Il est surprenant que l'admirateur de Mallarmé (« Nous aimons et ses vers obscurs et ses vers dénués de sens et ceux qui ont trop de sens, hydre. Notre volupté s'est égarée à travers les strophes comme à travers des rochers, les pieds pris dans les algues et les poumons salés parmi les grosses pierres grises, couleur de sang ») ne se sente guère proche de Marcel Proust: « Je me refuse encore à aimer Proust, mais je le lis volontiers. » La technique narrative de celui-ci l'indisposait et, ses préférences allant à Dostoïevsky, il notait, non sans malice, que la mémoire de Proust ignorait « la fonction élémentaire de l'inhibition ». La petite analyse qu'il consacre à Francis Jammes est caractéristique de sa manière — il construit mono-*

graphiquement par séquences: l'Art poétique, Jammes et la nature; Sa famille. *S'appuyant sur le vers: « Si nombreux qu'aient été les poètes du blé, je le célèbre aussi... », Fundoianu voyait en Francis Jammes « un poète du blé », annonçant par toute sa poétique « le premier feuillet du nouveau siècle ». Non dénuée d'importance me paraît la tentative de saisir par une métaphore les particularités d'un poète avec lequel B. Fundoianu a tant d'affinités: « Jammes n'est pas un citadin pour qui le paysage est un remède. Il n'est pas un romantique qui oppose à la laide vie quotidienne l'image d'un autre monde. Jammes (...) vit à la ferme, près des bœufs aux longues cornes, près des villages à clochers, près du chien qui mourra aussi: « compagnon banal de l'homme: Être béni », près du chant de la cigale qui lui parle de la joie du blé, du sommeil du chien, de la vie de la ferme. »*

Paysages, *volume de vers de B. Fundoianu* [6], *parut en roumain sept ans après le départ du poète, sur l'insistance de ses amis, en particulier du poète symboliste Ion Minulesco. C'est à lui qu'est adressée la dédicace: « Ce livre lui est dédicacé virtuellement, depuis l'an de grâce 1917. Dans mon intention d'alors, cette dédicace devait survivre au temps fixé par les Parques pour la parution problématique du livre, quelles qu'eussent été, pendant ces années futures, l'adversité, les ruptures, les neiges qui auraient pu embuer notre amitié. » Tous les poèmes avaient été écrits plus d'une décennie auparavant et ce n'est que rétrospectivement que les contemporains ont eu la révélation de leur valeur réelle. Mais les amis ont ressenti sa parution comme un événement. Dans la revue* Adam *(1930) F. Brunea-Fox signait un article:* Le poète B. Fundoianu; *la revue « Unu » lui consacrait tout un numéro (mai 1929) comprenant des études dans lesquelles Ilarie Voronca, Stephane Roll et d'autres encore lui rendaient hommage.*

*En effet, les poésies en langue roumaine de Fundoianu — qui, avec la traduction intégrale d'*Ulysse *et de* Titanic, *ont été rééditées sous le titre de* B. Fundoianu: Poésies, *Anthologie et traductions de Virgil Teodoresco, préface de D. Petresco, (286 p. + XLIV, Editions pour la Littérature, Bucarest, 1965) — continuent d'irradier un charme inépuisable. Initialement, l'impression qui se dégage de* Paysages *est celle d'un univers similaire à celui de Bacovia, bien que le bourg de Fundoianu soit plus près du village qu'il ne l'est de la ville de Bacovia, car l'air y sent le foin mouillé; les filles, dans les ruelles sales, attendent en vain, semble-t-il, le facteur « son capuchon sur la tête, lourd et sourd »; les chariots passent poursuivis par la pluie; les oies se dirigent vers la maison et du côté du champ montent lourdement les troupeaux des bœufs mugissants. Une pluie froide d'automne tombe à l'infini, monotone, exaspérante, et dans le silence figé on l'entend qui éteint les becs de gaz, « comme la feuille vieillit dans la cloche de bronze »; de l'autre côté des murs des maisons, « les gens simples parlent en yiddish » et très tard, vers minuit, seul le grand-père, entouré des flammes du candélabre, prie. Mais ce n'est là que l'atmosphère du cycle* Herta. *A mesure que la lecture se poursuit, les contours du bourg misérable s'estompent, les détails s'effacent et au milieu du champ désert et noir ne demeure qu'une ferme isolée. Les bœufs ruminent dans la cour, les porcs se vautrent dans la boue, l'air sent le lait frais, la vigne sur les échalas tremble au vent, et, à la lumière rougeâtre du couchant, un homme laboure, penché sur sa charrue. Il y a là une volupté native devant le monde agreste, dans l'esprit de Francis Jammes. Continuant à régner sur l'horizon, l'automne se présente maintenant sous deux images antithétiques. L'une est celle de l'automne aux pluies pourries, torturantes, où les éléments déchaînés imposent la réclusion, où le silence a une lourdeur de plomb, où l'ennui devient insupportable et où l'existence acquiert un pesant automatisme: « Sourde, une cloche appelait à manger et dormir / bronze déjà fêlé que le vert-de-gris couvre / la bouche sur la dalle je l'écoutais gémir / pour stopper les gravats et le temps qui s'écoule. »* (L'ennui). *L'autre image évoque un automne baigné de la lumière un peu douce, un peu triste du soleil de septembre. C'est l'automne de l'abondance, de la récolte des fruits de la terre, chanté par Baudelaire aussi, et l'air est tout chargé de l'arôme des fruits mûrs. Parfois, même, les deux images sont en contrepoint: « Comme il est simple ce crépuscule de fin / d'automne ! Sur la colline des bœufs mènent les labours dans le vide / Septembre met en seaux les raisins de l'automne / et des pieds-nus en haut au pressoir les foulent / La pluie porte du sang et des fourmis du Sud / parfois un gardien tire sur le silence comme un sourd / et le calme s'entasse en des tessons brisés »* (Comme il est simple...) — *Il faut aussi remarquer que si la première image, anticipant sur le Benjamin Fondane d'*Ulysse *et de* Titanic *éveille le désir de l'évasion, la nostalgie des lointains (le poète regarde la diligence venue de Dorohoï et rêve de vapeurs traversant l'océan vers New York), la seconde exalte fortement le désir de l'extinction dans la nature, de la dissolution au sein des éléments. Ce sont les souvenirs qui, pour une bonne part, alimentent la poésie de Fundoianu. Les images de l'enfance enveloppées de brouillard et de fumée, les visages vagues des proches, l'écho des événements extérieurs répétés, sans qu'il les différencie, par l'enfant — le tout vécu dans la perspective de l'automne — forment la matière de poèmes substantiels:* L'Ennui, Je veux l'automne, La Vigne, *etc. Dans la coupe remplie de bon vin, près du vieux pressoir, le poète revit intensément les automnes féconds où « comme une eau étendue », les noyers effeuillaient leur mélancolie au souffle du vent, où l'on entendait le son éteint du cor d'un gardien, tandis que l'enfant et son père s'en revenaient, pensifs, vers la maison... « et l'automne mère soupirait sèchement de ses feuilles de soie. »* (Mètre ancien). *C'est dans la perspective de la même époque qu'est remémorée la fin de l'été: « et l'été s'en est allé si doucement / les yeux limpides, les tétines gonflées / que je le sens encore tout nu à mes côtés »* (Province, I).

Lorsque Paysages *parut, on discuta pour savoir si le recueil de Fundoianu pouvait être annexé au traditionalisme. Posée de la sorte, la question*

ne pouvait mener à aucune suggestion utile. La vérité est que B. Fundoianu transforme les motifs et les thèmes « traditionnels » selon la sensibilité du siècle nouveau. Il ne peut échapper à l'œil du critique que Fundoianu se dirige, instinctivement, vers un lyrisme provenant de la contemplation des éléments de la nature déchaînés et de la fusion des règnes, et non pas de la description pittoresque du paysage ou de la nostalgie des époques patriarcales. Regardée dans l'absolu, la pluie monotone, meurtrière, qui domine le décor, met en mouvement toute la nature et annonce le printemps régénérateur. Comme les Anciens, le poète élève à la pluie un hymne de gloire et bientôt les paroles deviennent prières. Les mains jointes, il prie la pluie de laver et de nettoyer la terre, de gonfler les grains d'orge, de luzerne et de maïs et de donner: « l'orge pour les chevaux, la luzerne pour les vaches, et le maïs / mûris-le, pluie, pour les hommes qui t'attendent dans l'entrée » (Prière simple). *Derrière elle, la pluie laisse une indicible sensation de fraîcheur: elle facilite au champ sa respiration, elle lave la voix du rossignol, fait sortir les limaçons de leur torpeur, fait monter du sang vert aux joues des feuilles, libère les parfums; une formidable force germinative explose en toute liberté. La nature se venge de « l'indigne » bourg construit sur les champs, là où « jadis, poussait le soleil ». L'herbe grandit entre les fentes des murs, « brise les grosses pierres » et la terre elle-même se met en mouvement, car elle se faufile, « elle pousse dans les trous, grimpe sur les murailles / et, grasse, s'étend pour la deuxième fois / sur l'asphalte vaincu ».* (Province, III). *Ainsi, dans une bonne partie de ses vers, Fundoianu fait l'éloge des forces créatrices de la matière. « Par delà les apparences lourdes, telluriques, » du « flot » dont ils sont faits, les animaux et les hommes proviennent de la même matrice et accusent la même force génératrice, égale et infatigable. La peau de la femme aimée est d'ambre « comme la peau léchée du coing », et, en la regardant, le poète songe à des similitudes troublantes avec le raisin, symbole de la fécondité: « Si tu restais nue, sur la planche, endormie / je croirais voir une poutre où les vers prennent / quand le jour est encore blond et que c'est l'automne / les raisins les plus vermeils et les baies aramones. »* (Chansons simples, IV). *Dans d'autres poésies, le mélange de plans acquiert un caractère de généralité portée au maximum. Tout d'abord, le poète attribue à la femme aimée la grâce de la nature: « Femme lumineuse comme les plaines en automne / donne-moi ton cou, doux nid aux oiseaux d'azur / donne-moi tes mains, plus pures que les pierres de la rivière... » mais, insensiblement. la femme disparaît comme entité matérielle particulière, et comme elle devient un élément de la nature, le poète glisse sur un autre plan, d'où il tire des significations humaines générales: « Femme, terre noire, je te veux et je t'aime / je te veux comme je veux, femme, la terre bonne et noire / la terre fraîche où dorment tous les miens / terre jeune où se trouve mon jeune appel / terre où à la fin je veux dormir aussi / »* (La Femme lumineuse). *La critique roumaine, depuis Eugen Lovinesco jusqu'à G. Călinesco, a situé l'auteur des* Paysages *dans une certaine famille spirituelle et l'ont rapproché de Ilarie Voronca et de Ion Pillat. Ce qui caractérise Voronca, c'est, évidemment, une disponibilité associative impressionnante, des méiaphores synthétiques et un déversement immense de matériaux poétiques, tandis que l'univers poétique de Fundoianu se limite, en général, à l'espace champêtre. Par ailleurs, sa poésie n'est pas forcément une poésie où se fait l'inventaire des fruits, à la manière descriptive de Ion Pillat. Fundoianu ne chante pas les riches récoltes, bien que leur existence soit entrevue; il ne goûte pas la saveur rafraîchissante des fruits, mais plutôt l'élan régénérateur que propage l'action des forces cosmiques. Les critiques plus actuels ont proposé d'autres formules: Ovidiu S. Crohmălniceanu pense que l'on peut parler de la facture expressionniste des* Paysages; *quant à M. Petroveanu, considérant que cette formule s'applique plutôt à la poésie française de Fundoianu — traversée il est vrai d'un sentiment tragique de la vie, propre à l'expressionnisme — il situe ce volume sous le signe du vitalisme âpre, agressif même, aux accents dionysiaques, qui caractérise les grands lyriques roumains de la même époque (Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Ion Barbu).*

Quelles que soient les caractéristiques qu'on leur attribue, les Paysages *marquent une date dans l'histoire de la littérature roumaine, de même qu'ils demeurent une œuvre de base dans l'évolution de celui, qui, comme on le sait, allait être jeté, par les bourreaux hitlériens, dans les chambres à gaz d'Auschwitz, en octobre 1944.*

---

1. *Selon une statistique dressée par Saşa Pană et probablement incomplète, B. Fundoianu a collaboré à « Mântuirea », « Rampa », « Versuri şi proză », « Lumea evreie », « Flacăra », « Zări senine », « Umanitatea », « Viața Nouă », « Spre ziuă », « Clopotul » (de H. Gad), « Sburătorul literar », « Adevărul literar şi artistic », « Contemporanul ».*

2. *Il reconnaissait d'ailleurs lui-même son orgueil: « L'auteur, écrivait B. Fundoianu dans la préface de son premier volume, ne se soumet qu'à un seul critère, qui est celui de l'art pur. Peu modeste, il a une honnête, mais non stupide confiance en ce qu'il peut désormais offrir; peu modeste, parce qu'il est convaincu que l'orgueil est absolument humain... ».*

3. Intégral *(le n° 1 parut le 1er mars 1925; le numéro 15, le dernier, en avril 1928) avait pour sous-titre: « revue de synthèse moderne, organe du mouvement moderne dans le pays et à l'étranger ». La revue avait deux rédactions: l'une à Bucarest dont faisaient partie Ilarie Voronca, M. H. Maxy, Ion Călugăru, F. Brunea-Fox, et l'autre à Paris, conduite par B. Fondane et M. Teutsch. Sa parution était mensuelle mais avec des intermittences. Les articles-programmes de Ilarie Voronca, militaient pour l'« intégralisme » (« Poésie, musique, architecture, peinture, danse, tous les arts avancent, intégralement enchaînés vers une gare définitive et haute, » etc.)* Integral *s'est appliqué à faire connaître des personnalités de l'époque encore peu connues du grand public; c'était déjà, en essence, une revue de littérature et d'art universels. Un numéro fut dédié au poète Tudor Arghezi (1925); la sculpture de Brancusi fut présentée et commentée (1925), on reproduisait des dessins de celui-ci, ainsi que certains de ses aphorismes en francais. Ezra Pound, Max Jacob, Marinetti envoyaient des articles. On commentait les films de Chaplin, le théâtre de Pirandello, la sculpture et l'art nègre du Dahomey, de la Côte d'Ivoire;*

l'art des Iles Marquises, etc. D'habitude « Intégral » paraissait en deux langues : en roumain et en français ; parfois paraissaient aussi des textes en anglais, en allemand, en italien. Les illustrations étaient l'œuvre de Victor Brauner, Arthur Segal et M. H. Maxy.

4. Portant comme sous-titre « avant-garde littéraire » et ensuite « revue littéraire », « Unu » parut, sous la direction du poète Saşa Pană, d'avril 1928 à décembre 1932. Au numéro 50, Saşa Pană, suivant de toute évidence l'exemple de Tristan Tzara, « assassina » lui-même sa revue : « Unu » est au seuil de sa sixième année. Et pour qu'elle reste jeune, nous l'assassinons aujourd'hui, avant qu'elle n'aille à l'école. »

Autour de la nouvelle revue s'étaient rassemblés des poètes et des prosateurs comme Ilarie Voronca, Geo Bogza, Stephan Roll, Aurel Baranga, M. R. Paraschivesco, et des artistes comme Victor Brauner, M. H. Maxy, Perahim, etc. « Unu » a été rattachée au surréalisme. Sans nier son rapprochement du surréalisme, à certaines étapes, il convient d'observer que l'orientation de la revue était plus complexe, ses collaborateurs imprimant au surréalisme des nuances autochtones. La revue tout entière était placée sous le signe de l'affranchissement de toute contrainte académique. Ses collaborateurs de l'extérieur étaient nombreux : nous y trouvons les noms de Robert Desnos, Theo von Doesbourg, Adamov, Eluard, Aragon, etc. Largement réceptive, la revue « Unu » a fait connaître au public roumain de grandes créations du XXe siècle, parmi lesquelles Ulysse *de James Joyce. De même, on y voyait présentées les revues modernistes internationales :* Jazz *de Max Jacob,* Discontinuité, etc.

5. B. Fundoianu : Images et livres de France. *Dans le texte, Masques des écrivains, par André Rouveyre, Ed. « Socec », Bucarest, 1921, 219 p., la page de garde annonçait la prochaine parution d'un nouveau recueil d'essais critiques intitulé* Images et livres roumains *qui devaient inclure les poètes Tudor Arghezi, Ion Minulesco, G. Bacovia, Adrian Maniu, les prosateurs Gala Galaction, Odobesco, Ion Creangă et le critique Dobrogeanu-Gherea. Le projet n'a pas été réalisé.*

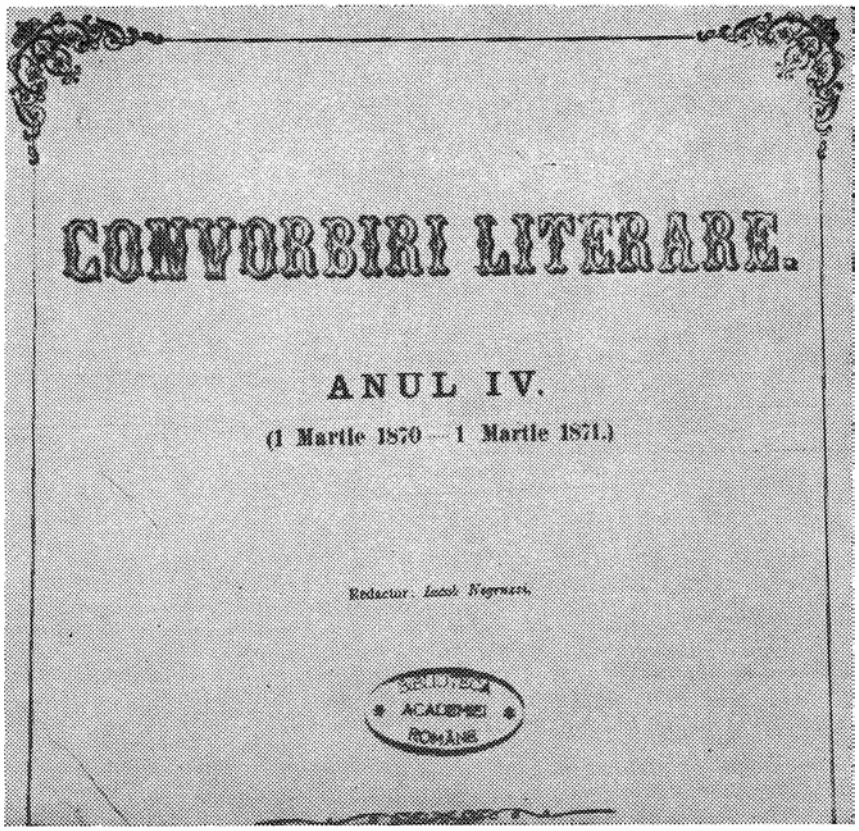
6. B. Fundoianu : Paysages, Poèmes *1917—1923, avec un portrait inédit de C. Brancusi, Bucarest, Editions de la Culture Nationale, 1930, 106 pages.*

VICTOR RUSU CIOBANU : *l'Oiseau de la terre* (gravure sur bois)

Titu Maïoresco

Dans la première moitié du XIXe siècle, la littérature roumaine se distinguait par la vivacité de son esprit critique, mais aussi par l'absence de toute critique littéraire proprement dite: en tant que genre et profession. Ce fait, apparemment paradoxal, était tout naturel à une époque où les écoles les plus diverses — du classicisme au pré-romantisme et au romantisme — coexistaient et s'alliaient, pour former un front littéraire uni et manifester leur solidarité quand il s'agissait de moderniser la littérature roumaine et de l'élever à la température générale de l'Europe. Les efforts créateurs se concentrent alors pour occuper au plus vite les zones vierges du champ littéraire. On expérimente et l'on parfait genres et espèces. Cette époque est assez heureuse pour donner naissance à bon nombre de vigoureux talents et célébrer plusieurs chefs-d'œuvre. Cependant — comme dans tous les phénomènes similaires — l'intérêt est surtout orienté vers la quantité. Aussi l'esprit critique dont nous parlions se voit-il forcé de s'intégrer dans le combat social et politique qui marque cette époque.

Dans les Principautés roumaines, la littérature de 1848 est fortement marquée au coin des idées antiféodales et patriotiques; ses accents sont nettement populaires. Il suffit de porter aux nues quelque épisode héroïque du passé, de décrire avec ravissement au long d'une page un paysage national, de composer une strophe où résonnent les mélodies du folklore, pour provoquer l'enthousiasme des lecteurs. Joue-t-on au théâtre une comédie persiflant les boyards et condamnant les abus de la féodalité, voilà les spectateurs debout et des ovations sans fin. Il n'était pas rare, au reste, de voir ces soirées s'achever par l'exil de l'auteur et des acteurs. Dans ces conditions, les critères esthétiques se relâchent sans doute de leur rigueur tant dans la masse des consommateurs de littérature, que parmi les gens de plume. Cette remarque ne vise pas à réclamer l'indulgence pour les ouvrages littéraires de cette époque, mais à expliquer pourquoi la critique littéraire ne s'imposa pas alors comme une nécessité. Les écrivains de 1848 méritent notre respect, car ils ont su remplir leur mission littéraire, politique et sociale, et certaines de leurs œuvres satisfont encore nos exigences. Les nouvelles historiques de Costache Negruzzi, les fables, satires et épîtres de Grigore Alexandresco, la prose d'Aleco Russo, bon nombre de poésies et de pièces de théâtre de Vasile Alecsandri,



CONVORBIRI LITERARE.

ANUL IV.

(1 Martie 1870 — 1 Martie 1871.)

Redactor: Iacob Negruzzi.

BIBLIOTECA ACADEMIEI ROMÂNE

Couverture de la revue « Convorbiri literare »

le généreux ouvrage consacré à Michel le Brave par Nicolae Bălcesco, et maintes œuvres d'autres auteurs figurent au livre d'or de la littérature roumaine. Les écrivains de 1848 ne demeuraient pas pour autant étrangers aux problèmes théoriques de la littérature. En 1831, Ioan Heliade Rădulesco publiait *Les Règles ou la Grammaire de la Poésie.* Dans le « Curierul Românesc» et dans ses cours à l'Ecole Philharmonique il parlait avec compétence, sinon avec originalité, du style, des genres et des espèces littéraires. Il s'agissait là, de technique littéraire, d'exposés où s'esquissaient déjà des directives ; mais non point de pure technique. Heliade lui-même, puis Grigore Alexandresco (dans les préfaces de ses recueils de vers), Cezar Bolliac (dans son article *La Poésie*, 1846), d'autres encore, formulaient des principes et des éléments relevant d'un code esthétique. Il va de soi que ce code avait l'accent pathétique d'un manifeste et d'une profession de foi dans le messianisme de la poésie. L'étude d'Heliade, intitulée *Littérature = Politique*, parut bien plus tard, mais l'égalité exprimée par le titre était déja un axiome pour la littérature roumaine de 1848. Précisons que, dans le premier tiers du XIXe siècle, la critique s'exerçait aussi dans le domaine culturel. Il s'agissait d'une critique philologique, dirigée contre les influences étrangères que subissait le roumain (influence du grec, au début du siècle, puis du français) et contre les excès du latinisme. Bien que dénuée de bases scientifiques, la critique exercée par les écrivains ne fut pas dépourvue d'efficacité car elle en appelait au bons sens et, le plus démocratiquement du monde, au langage populaire. En général, le langage et la littérature populaires sont des ferments actifs et décisifs auxquels la littérature roumaine moderne est redevable de ses premiers grands succès et de son évolution sur un terrain spécifiquement national. Les différentes périodes d'une littérature ne sont pas des territoires indépendants, séparés les uns des autres par des fossés dépourvus de ponts. La seconde moitié du XIXe siècle marque toutefois un tournant fort net dans l'histoire de la littérature roumaine. Hautement engagée, la littérature de 1848 fut stimulée par les grands mouvements de son époque qu'à son tour elle stimula. Les gens de lettres, qui tous, sans exception, étaient à la fois écrivains et leaders politiques, eurent la joie de voir leurs efforts contribuer à la réalisation des buts poursuivis. Quoique tronquée, la révolution anti-féodale de 1848 eut bel et bien lieu; elle fut suivie de l'Union des Principautés, qui, en 1859, amena la création de l'Etat national. A la suite

de quoi la société roumaine, même si elle ne bénéficia pas d'une période de calme, fut en mesure d'user de certaines voies bourgeoises-démocratiques pour exprimer ses anciennes et ses nouvelles exigences. Le pays disposait désormais d'un gouvernement et d'un parlement, d'un système électoral, d'une presse. Malgré les tares d'un régime de compromis sociaux, hybride au point d'être qualifié, dès cette époque, de « coalition monstrueuse» (collusion de la bourgeoisie et des grands propriétaires terriens), la vie politique et culturelle se renouvelle manifestement. Les écrivains nés avec le siècle quittent la scène. En 1852 s'éteint le premier apôtre de sa génération, Nicolae Bălcesco; quelques années plus tard Aleco Russo le suit dans la tombe. D'autres, à l'instar de Mihaïl Kogălniceanu, C. A. Rosetti, Costache Negri, se vouent corps et âme à la politique. Dimitrie Bolintineanu, Cezar Bolliac glissent lentement en marge de la vie littéraire. Vasile Alecsandri quitte provisoirement son bureau et sa confortable retraite de Mircești pour diriger les Affaires étrangères et se rendre en émissaire auprès des cours et des gouvernements européens. Cependant de jeunes écrivains paraissent aussi. Plusieurs sont remarquables: Nicolae Filimon, créateur du roman réaliste roumain, Al. I. Odobesco, styliste raffiné et savant, B. P. Hașdeu, génie multilatéral mais homme de science avant tout. Tandis que ceux-ci font paraître des œuvres capitales, les revues littéraires (éphémérides et publications réservées à un public restreint) publient des œuvres — notamment des vers — de peu de mérite. Les exigences accrues du public ne sont plus satisfaites. Un sévère examen critique s'imposait qui, balayant la médiocrité, fît table rase et préparât le terrain pour une génération nouvelle de grands créateurs, qui ne pouvaient pas ne point paraître. Le phénomène était évidemment plus complexe. Mais il n'y a pas lieu d'en décrire ici les détails. Toutefois, dans cette conjoncture — et cela seul nous intéresse dans cet article — on voit paraître le premier critique littéraire roumain qui, fort de sa grande culture et de sa formation philosophique, jette les bases d'une « société» littéraire moderne, disposant d'une revue littéraire et culturelle appelée à jouer un rôle important. J'ai nommé Titu Maioresco, la société « Junimea » et la revue « Convorbiri literare».

Titu Maïoresco, le mentor de la « Junimea», était le fils du professeur et publiciste, Ioan Maïoresco (1811—1864), qui avait pris part en Valachie à la révolution de 1848. Transylvain d'origine, le professeur Ioan Maïoresco avait, entre autres, occupé une chaire à Craïova où son fils Titu était né en 1840 et où il s'était trouvé en tête du mouvement révolutionnaire aussitôt que la révolte avait éclaté. Le gouvernement provisoire installé dans la capitale fit de lui son agent auprès de la Diète de Francfort sur le Main. Désireux de donner à son fils une instruction choisie, il obtint pour lui une bourse et l'envoya en 1851 au collège *Theresianum*, à Vienne, dont les élèves appartenaient pour la plupart à l'artistocratie. Humilié par la morgue de ses camarades, le Valaque du Danube fit preuve dès l'abord d'un trait de caractère qu'il n'allait jamais adoucir: une volonté opiniâtre de s'affirmer et de ciseler sa personnalité selon des critères d'une « extrême sévérité». Premier de sa classe, il se composa un emploi du temps très strict pour étudier à fond plusieurs langues étrangères. A l'âge de 15 ans il commença à rédiger un journal intime qu'il allait continuer des dizaines d'années durant avec une rare persévérance, et dont la publication posthume devait jeter une vive lumière sur la personnalité de son auteur ainsi que sur maints événements de cette époque. En 1858 il acheva ses études au *Theresianum*, ravi des succès scolaires qu'il avait remportés dans le milieu aristocratique où il s'était formé, mais aussi fortement influencé par la mentalité de ce milieu. Le conservatisme politique dont il devait faire preuve par la suite plongeait ses racines sous les voûtes glacées du collège viennois dont l'ambiance préparait le futur critique à se rapprocher de la philosophie et de l'esthétique allemandes de la Restauration. En automne 1858, Titu Maïoresco s'inscrivit à la Faculté des lettres et de philosophie de Berlin; l'été suivant, il soutint une thèse de doctorat *De Philosophia Herbarti* devant la faculté de Giessen. Au bout de deux autres années d'études à Paris, il passa sa licence en droit en présentant un ouvrage intitulé *Du régime dotal.* Cependant, passionné de problèmes philosophiques et poussé par ce goût de l'enseignement qui le distinguera tout au long de son existence, il fait des cours dans plusieurs institutions privées berlinoises; il les réunira en volume sous le titre: *Einiges Philosophisches in gemeinfasslicher Form* (1861). Cet essai tendait à systématiser certaines questions de psychologie et de logique. Le jeune savant roumain subissait l'influence de Herbart, à laquelle s'ajoutait, dans une certaine mesure, celle de Ludwig Feuerbach; non point, certes, de son matérialisme (Titu Maïoresco demeurera toute sa vie fidèle à l'idéalisme), mais de son athéisme, qui fournira à Maïoresco les arguments théoriques sur lesquels il fondera sa propre conception de la divinité. Avant de rentrer en Roumanie, Titu Maïoresco publie en 1862 un article sur un disciple de Herbart dans la revue « Der Gedanke» et prononce à Berlin une conférence sur *La vieille tragédie française et la musique de Wagner*, qu'il fera publier à Berlin avant de la répéter à Paris, au « Cercle des sociétés savantes».

Au bout de onze années d'études et de pérégrinations à l'étranger, le docteur en philosophie et licencié en droit va s'établir à Jassy. Sa carrière est prodigieuse. Le voilà à vingt-deux ans directeur du Collège national dans la seconde capitale de son pays, où il est également chargé d'un cours d'histoire à l'Université. Un an plus tard on lui confie par surcroît la direction de l'Ecole normale. A vingt-sept ans il sera membre de l'Académie. La vie publique exerce sur lui un attrait irrésistible. Il commence par déployer un zèle infatigable dans la vie culturelle. Il se trouve qu'un groupe de jeunes gens, dont la plupart ont également fait leurs études en Allemagne, rentrent en même temps que lui à Jassy. Ce professeur, qui est tout le contraire d'un tempérament communicatif et qui répugne à se livrer, cet homme réservé et cérémonieux éprouve pourtant le besoin de s'entourer de collaborateurs et de s'adresser à un public. Malgré son maintien glacial, il fait la conquête de la jeunesse; on imite ses gestes, ses attitudes. Sur son initiative on organise en 1864 à Jassy plusieurs cycles de « pré-leçons populaires» où se pressent intellectuels et mondains. Ces conférences, prononcées par des maîtres en grande tenue, ont un programme

des plus variés: philosophie, histoire, sciences naturelles, astronomie, etc. Les orateurs prennent l'habitude de se réunir, d'abord pour organiser leurs conférences, ensuite pour se retrouver et échanger des idées. Bientôt on lit entre soi des ouvrages littéraires. Et c'est ainsi que prend naissance, sans procès-verbal de fondation ni statuts, la société « Junimea », qui tient ses premières assises en 1864. Sa devise est: « Entre qui veut, reste qui peut ». A ces réunions hebdomadaires règne — et régnera toujours, même lorsque la jeunesse aura quitté les participants — une ambiance de détente parfaite et de juvénile exubérance. Le nombre des participants ne cesse de croître. Ce sont d'abord des professeurs, des avocats, des officiers, des médecins, des mathématiciens, des magistrats, pour la plupart des hommes dont la littérature n'est pas le principal souci. Grâce à la « Junimea », certains deviendront des traducteurs de littérature et même des écrivains. Les écrivains — nés et non point fabriqués — ne viendront que plus tard, et ce seront les plus grands de leur temps comme de la littérature roumaine en général. Toujours à l'affût de jeunes talents et prompt à les encourager, c'est Titu Maïoresco qui les incitera à adhérer à la Société. Des dizaines d'années durant, le chef de la « Junimea » sera un mécène discret, sans pour autant renoncer à ployer ses « poulains » sous sa férule et sous l'autorité de ses idées. Du génial Eminesco, découvert pendant qu'il faisait ses études à Vienne, jusqu'à Panaït Cerna, écrivain bien plus jeune et bien plus modeste, Maïoresco offrait à bon nombre de gens de lettres une aide matérielle, sous forme de bourses, de chaires, de fonctions. C'est à la « Junimea » qu'Eminesco et Ion Creangă, I. L. Caragiale et Ion Slavici lurent leurs œuvres principales. Des auteurs plus jeunes — Alexandru Vlahuţă, Barbu Delavrancea, Duiliu Zamfiresco — assistaient aussi à ces réunions. Précisons, puisque le mouvement de la « Junimea » allait adopter des tendances sociales et politiques et faire son entrée dans la politique — que les écrivains cités, le dernier excepté, ne peuvent cependant passer pour « junimistes », bien qu'appartenant à la « Junimea », car ils n'adhérèrent pas plus à son programme politique qu'à son idéologie. Ils demeurèrent des professionnels des lettres et n'exercèrent jamais que des fonctions subalternes et dans le domaine de la culture.

La revue « Convorbiri literare », qui naquit le 1er mars 1867 à Jassy pour ne disparaître qu'en 1944, contribua au prestige de la « Junimea ». La gloire de cette revue, dont l'importance pour les lettres et la culture roumaines fut extrême, atteignit son apogée à l'époque où elle paraissait à Jassy. C'est dans ces années-là que parurent dans ses colonnes les œuvres des plus grands écrivains de leur temps, tels Vasile Alecsandri, cet hôte vénéré des séances de la « Junimea », et Ion Ghica, remarquable mémorialiste. En 1885, le siège des « Convorbiri literare », dirigée par Iacob Negruzzi, écrivain médiocre mais rédacteur laborieux, se transporta à Bucarest, où le cénacle, de plus en plus plongé dans la politique, allait désormais tenir ses assises. Jusque-là, la « Junimea » et les « Convorbiri literare » avaient rempli un rôle considérable: elles avaient fertilisé la pensée roumaine, ouvert des horizons nouveaux en adaptant la culture roumaine au mouvement intellectuel de l'Europe, imposé à l'art et à la littérature des principes d'une critique exigeante et logique, combattu le dilettantisme, l'imposture, la nullité. Le transfert à Bucarest de la revue marque aussi un tournant de l'activité de l'idéologue et chef incontesté de la « Junimea ». Professeur de philosophie et de logique à l'Université, avocat en renom, Titu Maïoresco ne tarda pas à disposer du tremplin qui lui permettait de se jeter dans la vie politique. Son ascension se heurta aux obstacles dressés par une violente animosité, et il ne les franchit pas sans un terrible combat intérieur; son journal intime en fait foi. Elu député en 1871, il se voit confier trois ans plus tard le portefeuille des Cultes dans un cabinet conservateur. Du coup, ses positions politiques sont bien définies. Ses convictions et le programme politique des « junimistes » — qui allaient, outre Maïoresco, fournir des hommes d'Etat marquants, tel P.P. Carp — sont d'un conservateur, mais une nuance fort nette les distingue de ceux des vieux conservateurs et les rapproche en quelque sorte des libéraux (c'est pourquoi leurs chefs purent entrer tour à tour dans des cabinets libéraux et conservateurs). A l'encontre des conservateurs « rouillés » (c'est ainsi qu'on surnommait les plus âgés) groupés en un parti de gouvernement puissant, les « junimistes » représentent les intérêts de cette fraction des grands propriétaires qui s'inclinent devant les changements sociaux, c'est-à-dire acceptent d'avancer vers le capitalisme à condition que ce soit à pas lents et à l'abri de tout danger révolutionnaire. Les « junimistes » voulaient donc maintenir les vestiges féodaux dans l'agriculture; ils combattirent la réforme agraire, que d'innombrables émeutes paysannes rendaient indispensable, et prirent pratiquement et théoriquement parti contre le socialisme qui se trouvait alors à ses débuts en Roumanie.

Etabli à Bucarest, Titu Maïoresco conserve sa chaire tout en se consacrant toujours davantage à la vie publique. Il est l'un des hommes du jour; ministre, il dirige successivement les départements des Cultes, de la Justice, des Affaires étrangères; la littérature et les autres domaines de la culture ne le retiennent qu'à titre exceptionnel, quand il est contraint de satisfaire à ses devoirs d'académicien, par exemple. La défense de ses idées esthétiques il l'abandonne désormais à ses disciples, théoriciens doués, parfois trop zélés, qui ne s'intéressent qu'à une certaine part de la succession. Au printemps 1912 il devient premier ministre et le restera jusqu'à la fin de l'année suivante. C'est sous son gouvernement que se produit l'intervention armée de la Roumanie dans les Balkans (1913), qui s'achève par la Paix de Bucarest. Le vieux Premier roumain préside la conférence de la paix. Trois ans plus tard, le 1er juillet 1917, il s'éteint. Cinquante ans se sont écoulés depuis sa mort, cinquante ans pendant lesquels son œuvre et son activité de guide et de critique littéraire ont été tour à tour appréciées ou attaquées avec la même vivacité. Le choc d'idées qui se produisit autour de l'héritage de Maïoresco s'explique non seulement par les positions idéologiques adverses de ses exégètes mais aussi par les contradictions internes de cet héritage.

L'œuvre, relativement sommaire, de Titu Maïoresco comprend, outre les titres déjà cités, trois volumes de *Critiques* (la première édition complète parut en 1892), un manuel de *Logique* (1876), quatre volumes de Discours parlementaires (1897—1904), des traductions de Schopenhauer, Mark Twain, Ibsen. La revue « Convorbiri literare» lui servait de tribune permanente, et, comme il n'était pas publiciste dans l'acception courante du terme, il n'eût jamais recours à d'autres périodiques. Les idées fondamentales de la « Junimea» étaient, nous l'avons vu, de nuance conservatrice. Idéologue principal du mouvement, Titu Maïoresco exprime ces idées dans des formules critiques suggestives et exhaustives, et énonça la théorie dite des « formes dépourvues de fond». La formule fit fortune et entra dans le vocabulaire courant. Selon Maïoresco, vingt ans après 1848, le vice radical de la culture roumaine contemporaine était la « non-vérité». Captivés par la grandeur de la culture occidentale qu'ils avaient connue par eux-mêmes, les jeunes gens qui avaient préparé et fait la révolution auraient apporté en Roumanie des formes de culture étrangères, sans songer que leur pays n'était pas mûr pour les recevoir, faute d'une évolution organique intérieure. On aurait introduit ainsi en Roumanie les formes du régime constitutionnel avant d'y créer une conscience politique capable de le concevoir, et fondée des institutions de culture avant d'avoir formé les cadres nécessaires, etc. Selon cette théorie, la vie politique était une parodie, les sciences, l'art, la littérature, l'enseignement — en un mot la culture — n'avaient acquis qu'un mince vernis sous lequel prospérait la médiocrité. Quel parti adopter? Un article critique énergique, paru en 1868 et intitulé *Contre les tendances actuelles de la culture roumaine*, proposait des solutions d'un ordre très général: soutenir la vérité, combattre la médiocrité, etc. Par la suite, au moment de recevoir le portefeuille des cultes et de l'Instruction publique, Titu Maïoresco devait formuler un programme conforme à ses idées sur les « formes dépourvues de fond». Ce programme envisageait une réforme de l'enseignement et la suppression des écoles spéciales; présenté devant la chambre sous une forme adoucie, il se vit néanmoins refuser le vote de confiance et Maïoresco démisionna. Sans doute, les parlementaires avaient-ils raison. Maïoresco allait d'ailleurs amender son point de vue. Sans jamais modifier sa théorie des « formes dépourvues de fond», il renonça à la suppression des institutions, c'est-à-dire des formes dites sans contenu, et se contenta d'exiger qu'on les « remplit» et qu'on créât le « fond» voulu: « Tout ce qui, actuellement, n'est que forme creuse dans notre vie publique doit devenir une réalité sensible et, pour avoir emprunté trop d'éléments étrangers aux autres Etats européens, il nous faut conjuguer nos efforts pour amener notre peuple à les comprendre et les hausser au niveau d'une organisation politique qui lui soit adéquate». *(Les nouvelles tendances de la poésie et de la prose roumaines)*.

Sous la théorie des « formes dépourvues de fond» perce un évolutionnisme antidialectique, indéfendable de nos jours, qui assimile le progrès à une simple accumulation quantitative et ignore le bond qualitatif, l'idée de révolution. Maïoresco faisait évidemment tort aux dirigeants de la révolution de 1848. La révolution même — N. Bălcesco en avait avancé les preuves — n'était pas issue d'idées importées; elle était le fruit d'une évolution sociale et politique intérieure parfaitement naturelle. Cela dit, force nous est d'admettre que le coryphée de la « Junimea» avait de bonnes raisons de tirer la sonnette d'alarme. La société roumaine, dans sa nouvelle organisation et la culture qui en découlait présentaient des vices graves. La théorie des « formes sans fond» de l'art, allait exercer une action efficace en stimulant l'esprit critique auquel Titu Maïoresco assurait une juste place, et c'est là son plus grand mérite.

Cette critique selon Maïoresco, exercée par un homme de formation théorique et philosophique, paraît — chose surprenante — revêtir à première vue un caractère utilitaire et pratique. Pour ce qui est de la littérature, son point de départ est des plus significatifs. Les membres de la « Junimea» s'étaient assigné parmi d'autres buts immédiats celui de composer une sorte d'anthologie de la poésie roumaine. A partir de 1865 le cénacle avait lu plusieurs milliers de poésies. Le choix, très rigoureux, manquait pourtant de critères précis. La « faute» n'en incombait pas exclusivement aux auteurs de l'anthologie, qui n'étaient à l'époque que des amateurs. La littérature roumaine, nous l'avons dit, avait négligé la critique littéraire. Méticuleux et adversaire conséquent de l'empirisme, Titu Maïoresco en assuma la charge. Le résultat fut une étude, *La poésie roumaine, étude critique*, publiée en 1867. Cette étude ainsi que l'article intitulé *les Comédies de M. Caragiale* (1885), développent intégralement les principes de son esthétique et définissent sa méthode critique. En essence, l'esthétique de Maïoresco est une synthèse personnelle d'éléments empruntés à Hegel, au disciple de celui-ci, Vischer, et à Schopenhauer. Interprété dans le sens hégélien, le beau est pour lui « une idée qui se manifeste dans la matière sensible». D'où Maïoresco déduit qu'entre l'art, d'une part, et la science et la philosophie, de l'autre, il existe une différence fondamentale, « celui-là ayant pour objet le beau, celles-ci le vrai». En art, « l'idée» doit être entendue en tant que « sentiment et passion» et non pas en tant que réflexion, celle-ci étant du domaine des sciences, de la spéculation philosophique, de la politique. La réflexion demeure donc étrangère à la poésie; la politique et, plus généralement, toute tendance abolit l'art. L'art est donc une sorte de « noble inutilité»; et s'il est loisible de parler de la moralité d'une œuvre d'art, cette moralité consis-

tera précisément à se détacher de tout intérêt égoïste en s'élevant jusqu'à la « sphère idéale» dont parle le critique. Ramenée à ses conséquences dernières — que Maïoresco, il est vrai, n'a pas tirées — cette esthétique se réduit à ce qu'on a nommé « l'art pour l'art». Voilà bien le camouflet le plus catégorique donné à la littérature de 1848. Cependant, ainsi qu'il le fit toujours, tout en réaffirmant et en défendant son point de vue théorique, Maïoresco ne niait pas pour autant les valeurs réelles qui ne cadraient pas avec ses idées esthétiques. Etait-ce inconséquence? Non; plutôt le don de goûter le beau sous ses atours les plus variés. En voici quelques exemples. Eminesco a prouvé par ses poèmes que l'idée la plus abstraite est susceptible de se transformer en substance poétique, et le critique eut le mérite d'avoir été le premier à reconnaître le prix de cette poésie-là. D'autre part son *Examen critique de la poésie roumaine de 1867*, mentionnée plus haut, portait sur des poésies médiocres, platement versifiées par les épigones des écrivains révolutionnaires. Or — et le fait est significatif — Maïoresco propose dans le même ouvrage comme exemple positif des modèles empruntés aux œuvres réussies des poètes de 1848. Bien plus: quand, près de vingt ans après, un groupe de jeunes poètes iconoclastes contesteront ouvertement les mérites de Vasile Alecsandri, le poète le plus représentatif de la génération révolutionnaire, c'est Titu Maïoresco qui, armé de toute son autorité, prendra la défense du poète *(Poètes et critiques*, 1866*)*.

Ses thèses ont, pour ainsi dire, agi à la manière d'une bombe à retardement; elles alimenteront, des années durant, les points de vue esthétiques en littérature et en critique; cependant le critique pourra se flatter d'avoir définitivement imposé le critère esthétique dans les jugements portés sur les œuvres littéraires. Fût-il soumis aux critères prônés par les adversaires de Maïoresco, portant sur le contenu de l'ouvrage, ce critère ne pourra plus jamais être écarté dans l'interprétation de l'œuvre d'art. Quelque novateur qu'il ait pu paraître à l'époque — et il le fut en effet — quelque envoûtante qu'ait pu être l'influence sur lui du romantisme allemand, Maïoresco était, au fond, un classique. Son classicisme — qui n'était, certes, pas fait pour surprendre chez un conservateur — s'exprimait par la vénération qu'il vouait aux grands monuments du trésor universel et national. Dans certains domaines il reprit et poursuivit, par de nouveaux moyens et à une autre époque historique, l'œuvre commencée par ses prédécesseurs. C'est ainsi que, suivant l'action entreprise par Mihaïl Kogălniceanu en 1840, dans la revue « Dacia literară», il préconisa une littérature d'essence nationale, seule susceptible d'insérer d'une manière originale la culture roumaine dans la symphonie universelle: « Car toute individualité populaire possède une valeur absolue et, dès qu'elle s'exprime par la puissance des formes du beau, elle éveille un écho d'amour dans l'humanité, qui se reconnaît en elle» (*La littérature roumaine et l'étranger*, 1882). Le critique des « Convorbiri literare» ne mit pas moins de chaleur qu'Alecsandri, Bălcesco ou Russo à faire l'éloge de la poésie populaire, dont il vantait l'ingénuité, la sincérité dans le sentiment et la grâce dans l'expression (voir la préface de *La poésie populaire roumaine*, 1866). Les recueils de folklore lui offrirent des modèles d'authentique poésie qu'il opposa à certaines versifications artificielles de l'époque. Quand, en 1909, Duiliu Zamfiresco entra à l'Académie Roumaine et qu'il voulut dans son discours de réception contester la valeur esthétique de la littérature populaire, Maïoresco, déjà fort âgé, lui donna une réponse aussi dure que pertinente, bien que le nouvel élu fût de ses amis et l'un des membres les plus dévoués de la « Junimea». (*A propos de la poésie populaire*, 1909). Enfin le chef de la « Junimea» se jeta dans la mêlée, au cours de la phase décisive d'un combat qui durait depuis plusieurs lustres et qui visait à libérer la langue littéraire des interventions artificielles des étymologistes latinisants. Linguiste éminent et supérieur aux autres champions de la « vérité», il souligna la dépendance dans laquelle la langue se trouve par rapport à la société, et démontra l'absurdité qu'il y avait à vouloir imposer des schémas préconçus au vocabulaire, à la prononciation et à l'orthographe. L'évolution ultérieure de la littérature roumaine ratifia dans presque tous leurs détails les propositions contenues dans ses rapports académiques portant sur l'orthographe (1880 et 1904) ainsi que celles qu'il avait présentées plus tôt au sujet de la transcription des signes cyrilliques en caractères latins (*De la manière d'écrire le roumain*, 1866).

Titu Maïoresco fut un styliste accompli aux phrases limpides, précises et d'une distinction imposante. Ses démonstrations vont droit au but, sans piétiner et sans se perdre en digressions inutiles. On reconnaît le professeur averti à la netteté du plan présidant à chacune de ces études. Le style, enclin à l'abstraction, se colore parfois d'une métaphore conférant à l'idée un relief surprenant. L'ironie est l'une des armes favorites du critique et les victimes du polémiste sont abattues par celles qu'elles sont les premières à lui offrir. Tous les articles de Maïoresco fourmillent de citations massives dénonçant sans ambages le manque de talent, la confusion des idées et de l'expression, la présomption de l'ignorance. *La langue roumaine dans les journaux autrichiens* (1868), le célèbre article *L'ivresse de mots dans la Revue Contemporaine*, *L'Etude de pathologie littéraire* (1873), *Les « A Côté»* (1866) sont autant d'exécutions magistrales qui interdisent toute réplique.

La critique, d'essence polémique, de Maïoresco contribua incontestablement à corriger l'état de choses régnant dans la culture et la littérature roumaines de la seconde moitié du XIXe siècle. Quatre années à peine après la publication de l'article intitulé *Contre les tendances actuelles de la culture roumaine*, en 1872 plus précisément, le critique saluait avec satisfaction *Les nouvelles tendances de la poésie et de la prose roumaines*. C'était la satisfaction d'un critique qui voyait confirmer ses théories mais qui, tout en saluant les valeurs nouvelles, ne relevait pas que ces valeurs ne s'encadraient pas exactement dans les limites fixées par ses principes. Sans doute, les progrès de la littérature roumaine élargirent le point de vue du critique. Le classique qui, en littérature, exigeait que les caractères, les sentiments, les passions ne fussent soumis à aucune condition historique ou sociale, ne tarda pas à reconnaître la légitimité et la fécondité de l'école réaliste. Ce qu'il admirait dans les personnages du « roman populiste», comme il se plaisait à nommer le roman réaliste critique, c'était précisément ce don du romancier de saisir la vérité de ses personnages, devenus la vivante incarnation de leur milieu social. C'est pourquoi il sut apprécier non seulement les comédies de I. L. Caragiale, mais aussi les nouvelles de Ion Slavici, les romans de Duiliu Zamfiresco, les poèmes patriotiques d'Octavian Goga et les premières œuvres de Mihaïl Sadoveanu.

Il est vrai que, dans un sens comme dans l'autre, Titu Maïoresco se contentait toujours d'émettre des appréciations générales. Sa critique est sentencieuse, et non pas analytique. Elle invite souvent le lecteur à trouver par ses propres moyens les raisons de son plaisir. C'est à la génération suivante de critiques qu'incombe la tâche de perfectionner la critique littéraire dans le sens analytique. C. Dobrogeanu-Gherea, contemporain — plus jeune il est vrai — et adversaire de Titu Maïoresco, ouvrit le feu en se fondant sur le matérialisme historique et, plus généralement, sur le socialisme scientifique. La polémique engagée par Gherea dans le «Contemporanul» — organe des idées socialistes en Roumanie — ébranla fortement l'idéalisme esthétique, non sans exercer une profonde influence tant sur la critique ultérieure que sur plusieurs écrivains de la « Junimea», dont Caragiale. Maïoresco ne répondit qu'une seule fois à Gherea. Ce fut par l'article intitulé *Contradictions ?* (1892) qui, venant trop tard et se refusant à conclure, ressortissait à la logique plutôt qu'à l'esthétique.

La tendance imprimée à la critique par Titu Maïoresco était appelée à revêtir les formes les plus variées dans l'avenir. Une génération compacte de disciples de Maïoresco, dont le chef de file était Mihaïl Dragomiresco, s'en tint avec une dogmatique rigidité au point de vue du maître, le vidant de toute efficience. D'autres critiques, qui se réclamaient hautement eux aussi de l'école du maître, en retinrent le principe de l'autonomie du facteur esthétique, qu'ils surent toutefois manier avec profondeur et souplesse. A leur tête se situait Eugen Lovinesco, un des meilleurs esprits de la critique roumaine de l'entre-deux-guerres. Critique impressionniste mais de formation classique, auteur d'études fondamentales sur Maïoresco et la « Junimea», Lovinesco réfuta la théorie des « formes dépourvues de fond» et se refusa à partager l'hostilité manifestée par la « Junimea» aux écrivains de 1848, ainsi que le glissement vers la droite opéré par les nouveaux membres de la « Junimea». Tout en prônant avec persévérance l'autonomie de l'esthétique, il reconnut de façon très significative le bien fondé des opinions émises par Dobrogeanu-Gherea dans la polémique qui l'avait opposé à la « Junimea» et son rôle de fondateur d'une critique analytique, susceptible de comprendre la complexité de l'art. Nicolae Iorga, qui combattit à la fois Gherea et la Junimea, reprit à son compte, dans un esprit conservateur, la théorie des « formes dépourvues de fond», mais rejeta l'esthétisme de Maïoresco au nom d'une tendance où l'esthétique se confondait avec l'éthique et le caractère national. A la même époque les critiques matérialistes, dont G. Ibrăileanu était le porte-drapeau, réussirent en grande partie à rapprocher la conception historique et sociale de l'art des recherches esthétiques ou psychologiques. De nos jours, les critiques roumains ont atteint un échelon théorique supérieur et se caractérisent par une compréhension complexe et dialectique de l'œuvre d'art; aussi se livrent-ils à des synthèses capables d'interpréter la détermination naturelle, historique et sociale d'une œuvre non moins que son caractère spécifique: Ainsi, ils dépassent l'antinomie qui opposait la théorie de Maïoresco, tendant à instaurer l'absolutisme de l'esthétique, à celle de Gherea, tendant au contraire à en réduire le rôle.

ION ROMAN

RENCONTRE AVEC LA ROUMANIE

GALINA SEREBREAKOVA

•

LE CULTE DES LIVRES

Il m'a été donné, dans ma jeunesse, de connaître l'écrivain roumain Panaït Istrati. Jusqu'à mon arrivée à Bucarest, il était resté, sans doute le seul messager de la littérature roumaine que j'aie connu personnellement. C'est peu après l'année 1925 que parut, en Union Soviétique, traduit en russe, le roman *Kira Kiralina*, immédiatement remarqué par la critique et apprécié par les lecteurs. J'entendis pour la première fois le nom de l'auteur de la bouche de Maxime Gorki, et accompagné d'épithètes élogieux à l'adresse du romancier roumain. Peu de temps après, je fis la connaissance de Panaït Istrati qui devint l'hôte habituel et toujours bienvenu de notre famille. Je me souviens de lui comme si c'était hier: maigre, un peu voûté, le visage allongé et comme pointu; sans cesse en mouvement, agité, c'était un vrai tourbillon de sentiments et d'idées. Jamais je ne l'ai vu rester en place, se reposer ou demeurer immobile. Et je dois avouer que sa soif de discussion, de polémique, son âpre désir de chercher et de découvrir, contaminait ceux avec lesquels il venait en contact. Je me souviens maintenant encore de ses cheveux noirs retombant en longues mèches sur son front large, bombé. Je revois son visage creusé qui trahissait une impitoyable maladie. Jamais je n'oublierai son regard pénétrant, investigateur, intelligent, qui semblait vous scruter derrière ses lunettes, ni son rire d'adolescent, tellement contagieux.

Panaït Istrati avait un don extraordinaire de conteur et un sens de l'humour tout particulier. Pour nous, ses histoires avaient un charme singulier, celui de l'inédit, du pittoresque; elles découvraient à nos yeux un monde nouveau que nous ignorions et dont la structure originale nous attirait. Devant nous se dessinaient, grâce à ses contes, le village roumain, le monde des villes de Roumanie; des hommes, des mœurs, une poésie à part, authentique, apparaissaient, mais aussi tout un monde de tourments, de difficultés, de problèmes non résolus.

Bien des années se sont écoulées depuis, années tourmentées, et pourtant je n'ai pas oublié Panaït Istrati. Son souvenir persiste, clair et puissant, comme celui que vous laissent la rencontre d'une personnalité hors pair mais aussi celle d'un homme sincère qui vous parle cœur à cœur. Nous autres, les jeunes écrivains soviétiques d'alors, vers 1930 nous étions durs dans nos relations avec ceux qui paraissaient avoir d'autres idéaux que les nôtres, mais il nous arrivait, à nous aussi, de nous fourvoyer, de nous égarer dans notre recherche de la vérité. A l'époque où je l'ai connu, Panaït Istrati était un homme qui avait délibérément choisi la route ouverte par Marx et par Lénine. Avec l'ardeur qui le caractérisait il plaidait passionnément pour la sauvegarde et le bonheur de l'humanité, des travailleurs, il aspirait à la vérité et à la justice.

Je n'ai plus eu l'occasion, après 1934, de rencontrer Panaït Istrati. Des années durant je n'ai plus entendu parler de lui. Mais à mesure que je me rapprochais de Bucarest, sans le vouloir, je me suis souvenu de mon vieil ami, et mes entretiens avec les écrivains roumains, les discussions que nous avons eues ensemble au sujet de leur confrère, mort aujourd'hui, ont éveillé en moi les souvenirs d'autrefois.

Grâce à Panaït Istrati, je connaissais quelque chose de la Roumanie, des choses vieilles, il est vrai, disparates, fugitives. Et pourtant, ses histoires m'avaient rendu cher ce pays qu'il aimait tant et dont il parlait si chaleureusement, si merveilleusement.

C'est il y a un an, que j'ai vu pour la première fois le paysage roumain. En route pour la Bulgarie, je passais par la Roumanie. La curiosité habituelle de tout voyageur me tenait attachée à la fenêtre du wagon et j'examinais attentivement les tableaux dans leur succession rapide: villes, champs, collines, forêts, hommes, usines. Ce n'étaient là, bien entendu, que des impressions fugitives, mais aussitôt que j'ai franchi à nouveau la frontière soviéto-roumaine, j'ai été agréablement surprise de certains changements que j'ai pu observer et qui se sont produits dans l'intervalle.

Il va de soi que ma profession d'écrivain m'a fait accorder une attention toute particulière au livre et à l'intérêt qu'il suscite. Je ne saurais exprimer l'émotion qui m'a étreinte lorsque, passant par diverses villes et même par des villages, j'y ai vu un grand nombre de librairies, de kiosques à journaux, et chaque fois, un nombre impressionnant de clients, de tout âge et de toute profession. Dans un petit village, sur la route de Brașov à Sighișoara, j'ai vu à la coopérative locale où l'on vendait de tout — depuis des pelles et des clous, jusqu'à des draps de lit et de la farine — des rayons chargés de livres neufs, éditions des classiques roumains et des classiques universels. Et je dois dire que cet article n'était pas moins demandé que ceux d'usage quotidien. Le livre est l'âme d'un foyer, les librairies sont l'âme des villes. En Roumanie, toutes les villes ont une âme riche et variée. Cet amour du livre relève aussi, de toute évidence, de l'activité digne de louanges, des Editions de Roumanie: beaux livres, bien illustrés, collections variées pour tous les goûts et tous les âges.

L'amour du peuple pour le livre ne peut que stimuler les auteurs de poésies, de romans, de nouvelles. Les entretiens que j'ai eus avec les écrivains roumains ont confirmé la réalité de cette effervescence créatrice qui existe dans la vie littéraire roumaine, et dont je me doutais en voyant le nombre des volumes occupant les rayons des librairies; plusieurs de ces oeuvres ont été traduites, ces temps derniers, en russe, et j'en avais lues quelques-unes. Zaharia Stancou est pour moi un vieil ami que j'admire depuis longtemps pour ses livres et que je viens de connaître personnellement. J'ai lu, il y a longtemps, son roman *Nu-Pieds* et j'ai admiré le vigoureux talent de cet écrivain réaliste doué d'une grande force d'imagination lorsqu'il dépeint la vie des hommes. Son *Jeu avec la mort* que j'ai lu en français et qui mériterait d'être connu par le public soviétique en russe, m'a révélé de nouvelles facettes de son talent. Mes entretiens avec lui ont confirmé mes hypothèses à la lecture du *Jeu avec la mort*: Zaharia Stancou connaît bien l'œuvre de Dostoïevski et celle de Leonid Andréev.

Le contact direct, personnel, avec les écrivains roumains m'a fait comprendre mieux encore la poésie d'Eminesco, que je connaissais depuis longtemps en traduction russe; il m'a fait apprécier et savourer pleinement la satire de Caragiale, percevoir le charme de l'art de Creangă et me rapprocher plus encore de l'œuvre immense de Mihaïl Sadoveanu. Lors de mes discussions avec les écrivains roumains j'ai été profondément frappée par le niveau élevé de leurs préoccupations en matière de création, d'art, par leur désir unanime de créer une littérature qui reflète au mieux la vie et notre époque. Confrontations d'opinions, recherches fécondes, aspiration à utiliser tout ce qu'il y a de meilleur dans la tradition culturelle du passé, soif de connaître le plus possible la culture actuelle de tous les pays du monde, filtrage critique de toutes réalisations et désir constant de création originale — ce sont là quelques-unes seulement des coordonnées qui définissent la vie littéraire de la Roumanie socialiste.

Au reste, ces mêmes tendances, cette soif continuelle de recherche et d'affirmation personnelles peuvent être observées dans d'autres domaines aussi de la vie culturelle et scientifique. Au fond, les héros de mes livres, Marx et Engels, ont connu l'économie, l'histoire, la lutte révolutionnaire du peuple roumain et ont exprimé leur sympathie envers le mouvement progressiste de Roumanie. Peut-être avais-je, sur ce plan aussi, l'obligation morale de connaître à mon tour votre pays et ses réalités. L'accomplissement de ce désir de longue date m'a valu une joie toute particulière.

VLADIMIR STREÎNU

●

LA VOCATION CLASSIQUE DE LA LITTÉRATURE ROUMAINE*

Un certain nombre de critiques littéraires européens tendant à sacrifier à la forme, en quelque sorte indépendante, de l'essai, force nous est de revenir à un lieu commun ignoré sans doute de M. de La Palisse lui-même: sans littérature, point de critique littéraire. Comme en topographie ou pour tout autre système de mesure, impossible de concevoir une critique en soi, délivrée de son propre objet. Sa nature même en fait une discipline appliquée, destinée à exprimer au moins les rapports unissant la conscience humaine à l'œuvre d'art. La variabilité de ces rapports constitue précisément la sphère de ses moyens.

Aussi la critique roumaine, quelque nuancés que soient les tempéraments de ses représentants, a-t-elle toujours — et sans exception — tenu à suivre de près les fictions des créateurs et à rester fidèle au caractère national que celles-ci expriment, souvent à leur insu. Sans doute, les critiques roumains contemporains s'efforcent-ils d'établir le plus exactement possible les rapports reliant les valeurs nationales à ce que, depuis Gœthe, on nomme «l'esprit du temps» («Zeitgeist»). Aussi bien sommes-nous convaincus que toute littérature chez nous se nourrit à la fois des sèves du sol natal et des variations, pour ainsi dire météorologiques, du ciel européen.

La littérature roumaine — aujourd'hui comme jadis — connaît à merveille ce double mouvement générateur: d'une part, le besoin de s'identifier à sa nation; de l'autre, la tendance, apparemment contraire, à s'intégrer à l'Europe contemporaine, à une unité historique internationale. Notre critique n'a jamais séparé la vie des racines ethniques — qui nous rattachent à tel point particulier du globe — du processus vital complémentaire (celui de l'assimilation de la chlorophylle) qui nous fait participer à l'atmosphère de notre temps.

Cependant les racines de la littérature roumaine, profondément vrillées dans l'histoire et la géographie de la patrie, commencent par transformer en leur propre sève l'esprit créateur du peuple auquel cette littérature emprunte sa forme caractéristique. Cet état de choses nous oblige à passer brièvement en revue les facteurs de sa préformation.

Selon les conceptions du folklore roumain, l'esthétique de la société dirige l'esthétique individuelle. Coïncider avec la nation à laquelle appartient le poète ou s'opposer à elle par son originalité personnelle — ce sont là des états de conscience évidemment inconnus du rhapsode populaire, et propres seulement aux cultures évoluées. Le barde populaire est, à son insu et dans sa réalité première, le représentant typique de la collectivité. L'idée d'être à l'unisson de la société dans laquelle il vit, ou, au contraire, en désaccord, avec elle, n'effleure même pas son esprit. L'idée exprime l'état d'esprit du public aussi instinctivement qu'il respire. Il n'a pas du tout conscience d'être un exemplaire humain original, isolé de ses semblables.

Il s'adresse à une masse homogène d'auditeurs devant lesquels il se livre à des improvisations orales sur des thèmes anciens. L'ancienneté de ces thèmes, auxquels son art confère des nuances nouvelles, trahit l'ancienneté du groupe humain formé par ses auditeurs. Dès qu'il ouvre la bouche pour conter ou chanter, c'est-à-dire pour réciter, ce n'est plus sa voix, c'est la voix du village. Et ce village, à son tour, est une réalité super-individuelle créée dans un passé indéchiffrable par un besoin collectif de défense. Le caractère défensif des communautés rurales ressort nettement de leur stabilité. Seuls la stabilité et le besoin de défense collective ont donné naissance aux traditions, aux coutumes, à tous ces rites dont les origines remontent à la vie pratique, mais qui, repris et développés dans les prières sacramentelles et les offices des morts, se fortifièrent et s'imposèrent.

*) Communication à la Réunion internationale "COMES" (Varsovie 1966), ayant pour thème «Universel et national dans la littérature contemporaine: l' attitude de la critique»

Le laboureur et le berger doivent la discipline de leur existence au rythme impérieux, à la cadence infaillible des travaux agricoles. On sème le bon blé en automne, l'orge aux dernières neiges, le maïs au printemps; les moutons passent l'hiver à la montagne pour retrouver leurs champs au printemps; il est un temps où les brebis mettent bas, et un temps pour les tondre ou les traire. Personne n'enfreint impunément la loi du travail car la moindre infraction entraîne des pertes matérielles considérables. La vie humaine obéit aux lois non écrites du calendrier: on naît, on se marie, on meurt « quand sonne l'heure », et alors seulement. Tout accident, toute infraction à la règle établie provoque, selon le cas, la stupéfaction ou la désapprobation de la collectivité.

Le langage même de l'homme du peuple est d'une timidité congénitale et refuse de dépasser le lieu commun. Le paysan des Carpates ou des rives du Danube use de la forme impersonnelle: il ne dit jamais « je », il dit « nous ». Chez lui le mot le plus usuel — et, à plus forte raison, une expression insolite — s'abrite sous certaines formules grâce auxquelles il atténue sa personnalité: « comme on dit chez nous » ou « c'est comme ça qu'on est, nous, paysans ». Soucieux — trait caractéristique — , de se placer sous la protection d'une autorité indiscutable, de se dégager de toute responsabilité, de ne se permettre aucune louange personnelle, le langage du paysan se réfère presque toujours à l'autorité collective en abusant des formules: « comme on dit », « comme qui dirait », « façon de parler ». Les remarques satiriques auxquelles il se livre invoquent quelque doctrine orale que personne ne met en doute et qui affecte la forme de proverbes, de dictons, d'anecdotes, etc.

L'ensemble de ces formes constitue une véritable doctrine aux origines nébuleuses, nommée, en Roumanie, en raison de sa transmission orale, « histoire de la parole ». Inventée par les illettrés de jadis, cette expression fut adoptée ensuite par les imitateurs cultivés du style populaire.

Cependant la fixité du calendrier des travaux et de l'existence, l'immuabilité des conventions et des pratiques unanimes où l'individu cherche refuge, la rigidité du corps de doctrine qui, en toute circonstance, sert de référence à la vie personnelle, ont donné naissance, dans le domaine de la création, à certaines formes littéraires fixes. Tandis que la littérature cultivée n'impose des règles rigides qu'aux genres mineurs (sonnet, ghazel, rondeau, villanelle, etc.) et que la musique n'en impose qu'aux genres majeurs (symphonie, sonate, etc.), la littérature populaire reste ferme dans un cas comme dans l'autre.

C'est ainsi que le conte de fées, quelque neuf que soit l'art du récit, coule entre les rives d'un lit millénaire. Ce lit a été creusé par les limites formelles qui donnent son identité au genre, malgré la diversité des exemplaires. Une foule de procédés assurent la fixité du genre: formules introduisant le récit (« Il était une fois... », « du temps où l'on ferrait les puces... ») et destinées à projeter dès l'abord les auditeurs dans un univers de pure fantaisie; formules de transition (« Un tison et un charbon... ») faisant allusion au foyer à moitié éteint autour duquel somnolent les auditeurs que le conteur avertit ainsi malicieusement que le récit n'est pas achevé (« J'en ai encore à vous conter »); formules de conclusion (« J'ai enfourché mon arçon et je vous ai conté l'histoire à ma façon ») où ces mots « à ma façon » soulignent le nouveauté du récit, c'est-à-dire l'apport oral du conteur à l'ancienneté du conte, tandis que « arçon » symbolise le « haïdouk » qui jadis passait ses nuits dans les villages à raconter les mille et une merveilles de contrées qu'il était seul à connaître. Enfin, à ces formules immuables, il s'en ajoute un bon nombre d'autres non moins rigides: situations et personnages typiques, rapts, combats, péripéties, Făt-Frumos (le Prince Charmant), le Sorcier, le Dragon, Ileana Cosînziana, Croquemitaine, la Fée Carabosse, l'Empereur Rouge, l'Empereur Vert, etc.

La chanson lyrique n'est pas dépourvue non plus d'une certaine canonicité. Sans plus parler des groupes de deux ou trois vers qui, dans les ballades et les doïnas (cantilènes), font le tour de la Roumanie et s'enrichissent en route de vers empruntés à d'autres ballades. Les mots mêmes par lesquels commencent les chansons populaires: « feuille verte » sont immuables et profondément significatifs. La feuille verte était le premier instrument de musique à la portée du pâtre qui se languissait de son foyer ou de sa « belle »; il lui suffisait de la porter à ses lèvres et d'y souffler au gré de sa nostalgie. Le pâtre roumain a « joué » de la feuille verte avant de jouer de la flûte, du chalumeau ou de la cornemuse. « Feuille verte de bouleau, de hêtre, de sureau, etc. » — chaque variété de feuille vibrait différemment selon le sentiment qu'il s'agissait d'exprimer; chose apparemment absurde, « feuille verte et bois mort » (métaphore, proprement troublante !) a fini par devenir la formule initiale d'une chanson populaire.

Cependant les valeurs fixes des créations folkloriques sont infiniment plus nombreuses. Nous nous bornons à celles indiquées ci-dessus parce que, pour le moment, leur signification seule nous intéresse et non point leur énumération. Capables de soumettre le génie créateur du poète populaire, le style et la structure de ces formes fixes sont celles de l'autorité collective derrière laquelle l'âme du paysan s'abrite instinctivement; ils représentent la doctrine rigide dont l'invariabilité perce sous la forme, invariable elle-même, des proverbes et des dictons qui l'expriment. Ils s'intègrent par ailleurs à l'impitoyable discipline à laquelle se soumettent les travaux et l'ordre cosmique de la vie aux champs; ils sont, finalement, les éléments formels et l'expression d'une conception littéraire classique. Sous l'angle esthétique et éthique, le folklore est le classicisme des illettrés de jadis, le premier classicisme roumain.

Le caractère spécifique du groupe humain dont ce folklore est issu a fait de la technique et de ses effets artistiques de véritables sommes spirituelles. Le folklore vestimentaire et domestique est à cet égard singulièrement significatif. Une jupe, une couverture, une cruche, un œuf de Pâques

peint trahissent un style commun — d'où qu'ils proviennent — par la similitude de leurs ornements géométriques. L'aiguille, le ros du métier, la plume trempée dans la cire fondue sont impuissants à cerner d'un trait analytique les motifs ornementaux, tant sur le plan instrumental (en raison de leur caractère d'outils primitifs) que sur le plan de la conception (en raison de la vision de la pysanne qui les manie). Là où l'on attend une fleur, n'apparaît que l'idée de fleur; là où, sous l'angle analytique et concret, nous trouvons réellement quelque contour particulier, apparaît soudain la ligne unanime qui absorbe les particularités jusqu'à leur disparition totale.

La vision géométrique de l'ornementation populaire représente l'idée de somme ou, en d'autres termes, de super-individualité. Mais c'est peut-être là l'esthétique même de l'espace carpato-danubien où, du haut d'une colline ou d'une montgane, l'œil ne distingue que l'image collective de la géométrie des jardins, des champs et des bois.

Le folklore littéraire, nous venons de le voir, témoigne de la même perception super-individuelle de la réalité. Le récit des événements, oralement transmis par la tradition populaire ou consigné par des écrivains, s'attache avant tout à mettre en relief la «loi» commune, c'est-à-dire la ligne de conduite de la société. Ethique, sociale ou cosmique, la loi décide du destin du héros populaire selon que celui-ci l'enfreint, ou s'y conforme. Le folklore littéraire, uni au folklore manuel, compose ainsi une indestructible unité de style qui exprime fortement la géométrie morale à laquelle l'esprit créateur populaire emprunte son caractère fondamental.

On peut remarquer la même esthétique dans le domaine de l'art roumain proprement dit. Outre Mihaï Eminesco, Georges Enesco et Constantin Brancusi — artistes indiscutablement universels — qui ont emprunté directement au folklore motifs et thèmes, l'artiste roumain, quel que soit son nom, aspire à un état de choses relevant d'un ordre supérieur à l'existence individuelle. Les poètes roumains — d'Eminesco à Al. Philippide, en passant par A. Macedonski, Octavian Goga, George Bacovia, Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Ion Barbu et tous ceux qui firent entendre un son de voix bien à eux — manifestent tous la même propension à se situer au-dessus des circonstances personnelles. Chez les prosateurs, Mihaïl Sadoveanu par exemple, cette volonté de transcendance agit si puissamment que la douleur qu'éprouve l'homme conscient de la brièveté de son existence terrestre se dissipe au spectacle des formes génériques et éternelles de l'univers.

La résorption constante de l'individu dans la collectivité sociale ou dans l'évocation des aspects cosmiques de la nature — trait frappant du folklore et de l'art roumain proprement dit — nous permet de comprendre pleinement que le sens de la culture roumaine est le sens même du classicisme, formule artistique inhérente à la nature de l'homme carpato-danubien. Cette somme esthétique, image éternelle du caractère national, se manifeste de mille façons dans la conception roumaine actuelle socialiste, de la création artistique.

Les Roumains se fondent sur le classicisme de la culture pour participer à la culture universelle, car la littérature dite universelle n'est que la somme des littératures nationales ou « parallèles » (selon l'expression de M. Jan Bloinski), quelque petite que soit leur patrie. Considérable ou non, l'étendue géographique n'empêche pas plus qu'elle ne favorise la naissance des valeurs grâce auxquelles un pays contribue à la synthèse spirituelle du monde. Il serait parfaitement arbitraire de croire que Shakespeare n'a pu exprimer que la culture du glorieux empire britannique. Florence, qui n'étaitqu'une cité médiévale et non point un empire, a donné naissance à Dante bien avant d'imposer ses richesses matérielles aux rois de France; une malheureuse langue de terre rongée par la mer vorace — la Hollande — a néanmoins offert Rembrandt à l'humanité: la Grèce même n'était guère plus étendue quand, accompagné de Platon, Socrate y philosophait et qu'y sculptait Praxitèle.

Ainsi, la première façon qu'a un pays de participer à ce qu'il est convenu d'appeler la littérature universelle est d'affirmer une originalité nationale sans aucun rapport avec l'étendue de son territoire. Il est toutefois un facteur supplémentaire qui contribue à rendre universelle une littérature donnée, et cela c'est l'aspiration à «l'esprit du temps», élan indispensable auquel la culture roumaine contemporaine est soumise entre autres. Pour ce qui est du classicisme ou de l'ambiance d'époque, de l'actualité des littératures de l'Europe occidentale, on remarquera que plusieurs écrivains contemporains paraissent assez désabusés de certains aspects du classicisme, tels que la clarté de l'expression et le contenu humaniste.

Pour l'expression à tout le moins — si l'on entend par art classique un art à la portée du plus grand nombre — ces écrivains usent de formules artistiques sibyllines, sinon franchement inintelligibles. Situation d'autant plus paradoxale que l'ésotérisme littéraire contemporain coïncide précisément avec l'influence d'une très moderne technique de diffusion de la culture, dont la puissance a été évoquée par M. Pierre de Boisdeffre.

De ces écrivains il en est aussi en Roumanie qui, aspirant tout juste à rendre l'ambiance de l'époque — voire celle de l'instant, serait-on tenté de dire — se soucient peu d'avoir un public. Exception faite pour certaines imitations frivoles dictées par la mode, la critique ne les décourage pas. Convaincus de l'impossibilité où se trouve un écrivain de s'arracher au pays où il vit ou à l'air qu'il respire, nous attendons avec confiance leur évolution; les expériences les plus extravagantes n'ont-elles pas toujours fini par faire passer un bon courant d'air frais dans le classicisme? La régénérescence des formes de la création naturelle aura d'autant plus de force qu'elle reviendra de plus loin à l'expression largement social du classicisme. C'est ainsi que les modernes d'aujourd'hui deviendront les classiques de demain, de même que les classiques d'aujourd'hui sont les modernes d'hier.

la vie des livres

CHRONIQUES

Noble Dame la Langue Roumaine

Quelques jours avant le 78e anniversaire de Victor Eftimiu (né le 24 janvier 1889), les *Éditions littéraires* publiaient le plus récent et, peut-être, le plus sensationnel volume de ce fécond poète. La couverture porte le simple titre de *Sonnets* (Sonete) et rien ne serait plus banal si la couverture intérieure et la page de garde ne complétaient ce titre par un chiffre: *701 Sonnets.*

En art, les statistiques sont inutiles, mais Victor Eftimiu en a dressé pour s'amuser, en constatant, avec un humour étonné, que, sous le rapport du nombre des sonnets, il avait battu tous les records de ses confrères. La réalité est autre; les milieux littéraires savent — et les manuscrits de Victor Eftimiu attestent — que le poète exagère en sens contraire et que le chiffre de 701 sonnets est celui auquel les éditions se sont arrêtées après mûr examen. Victor Eftimiu — que sa plume entraîna bien souvent un peu trop loin et qui, malgré son sévère labeur, ne se tient pas quitte du châtiment — pratique le sonnet depuis sa plus tendre jeunesse et, par surcroît, témoigne à cette forme de poésie, depuis plusieurs années, une prédilection marquée par une surprenante fécondité. On peut donc affirmer qu'il s'agit là de l'oeuvre de toute une vie, d'une oeuvre où transparaît la biographie et l'évolution morale, psychologique et intellectuelle du poète , et qu'Eftimiu exprime strictement la vérité quand, dans le sonnet intitulé *Préface*, il déclare: « Agréez l'hommage de mon humble présent... / Voici, tissé de souvenirs et d'aveux/; le roman de ma vie en sonnets».

Le sonnet enveloppe de sa trame tous les thèmes d'Eftimiu poète, dramaturge, romancier, nouvelliste, mémorialiste, moraliste, auteur de maximes et d'aphorismes, voire journaliste.

Cette masse immense a été selon les sujets distribuée en seize cycles où nous retrouvons, pleinement et harmonieusement réalisée, la personnalité d'un poète dont nous connaissons, pour les avoir découverts dans des oeuvres appartenant à d'autres genres, les excès, l'hyperthrophie et les méandres. C'est ainsi que dans le 1er cycle intitulé *Notre amour*, des poèmes d'amour rappelant le madrigal et les ballades des trouvères sont relevés d'une pointe de philosophie érotique, transparente et adroite, qui, se fondant sur l'original équilibre de l'extase et du scepticisme, de l'illusion et de la lucidité, de la passion intransigeante et de la tolérance, connaît la mesure de toutes choses et ne s'oppose point à un culte sain rendu à la femme et à l'amour; ces poèmes d'amour s'inscrivent dans un relativisme qui, mieux que tout, nous prouve que, loin d'être romantique, Victor Eftimiu serait plutôt anti-romantique. Le second cycle (*le vieux Bucarest*) et le septième (*Chroniques*) évoquent le passé; un passé pittoresque et bariolé, spécifiquement balkanique, teinté de populisme et de légende, un passé dont les époques les plus reculées fournirent au dramaturge maints sujets de pièces, tandis que d'autres périodes, plus récentes,

furent la source où s'abreuvèrent d'innombrables romans, nouvelles et récits. Le sixième cycle, *Hellade*, comprend un grand nombre de sonnets chantant la passion la plus fidèle du poète, celle qu'il voua de tout temps à la Grèce de l'antiquité, à cette Grèce mythologique et poétique dont plusieurs grands thèmes célèbres furent repris par lui dans ses tragédies (*Prométhée, les Atrides, Thébaïde*). Dans l'histoire moderne et la géographie du poète, la réplique de l'Hellade est Paris, qu'Eftimiu se plaît à nommer « Lutèce » et à qui il dédie le troisième cycle du volume. Peu nombreux, ces sonnets sont parmi les plus beaux du livre; nous y retrouvons les motifs de plusieurs anciens récits de l'écrivain, ainsi que l'une des sources principales de ses savoureux souvenirs. Dans ce troisième cycle — *les Chevaliers errants* — nous revoyons Faust, Don Juan, Léonard, Lucrèce Borgia, Don Quichotte, une foule de personnages légendaires, littéraires ou historiques peuplant les pièces, les poèmes, les récits épiques d'Eftimiu, tout comme les héros de la mythologie roumaine, haïdouks, moines, chroniqueurs, capitaines venus du fond des âges de la Roumanie et animant les sonnets éparpillés dans le cycle consacré aux *Epigrammes*. La répartition des thèmes n'est pas d'une rigueur extrême, sans doute; en fait, les cycles se chevauchent et traitent des sujets communs que nous retrouverons d'ailleurs dans le cycle des *Méditations crépusculaires*, qui, jaillissant directement de la vie intérieure du poète, me paraît être le plus lyrique.

Pour intéressant que soit ce « curriculum » des thèmes chers à Eftimiu, il l'est moins qu'une découverte faite dans ces *Sonnets*: celle d'un grand nombre de motifs qui, communs à la poésie et à la littérature roumaines des cinquante ou soixante dernières années, apparentent l'auteur à la plupart des écrivains marquants d'une époque singulièrement féconde et diverse. Représentant notoire de ce que l'on désigne par le terme de «balkanique», il est très proche de Tudor Arghezi, de Ion Barbu, de Matei Caragiale (d'autres liens encore le rattachant aux deux premiers). Une certaine sérénité naturaliste l'unit à Lucian Blaga; à son exemple il est familier des mythes sylvestre, écrit des poèmes dont Pan ou l'Araignée est le héros. G. Topîrceanu hante le cycle nommé *Zoologie* et, quelque surprenant que paraisse ce rapprochement quand il s'agit d'un tempérament aussi sain et aussi équilibré que celui de Victor Eftimiu, l'ombre de Bacovia passe, appelée par l'angoisse des soirs d'automne en province et par la jeune fille crachant ses poumons dans un mouchoir rougi des signes avant-coureurs de la mort. Ion Minulesco, N. Davidesco, Cincinat Pavelesco, Al.T. Stamatiad sont, eux aussi, présents par quelque trait, par le parfum d'un symbolisme extérieur et décoratif bien à eux, mais comme rajeunis et «purifiés». Leur grand patron, Alexandru Macedonski, flotte parfois au-dessus de pages, tandis, qu'un long écho, réveillé par l'élégiaqne tristesse d'Eminesco, fait vibrer ses ondes dans tel sonnet d'amour. Est-ce à dire que la plupart des poètes appartenant à une longue période historique ont marqué de leur empreinte la poésie d'Eftimiu, et que cette œuvre n'est que le lieu de rendez-vous d'influences poétiques? Quelle erreur! Partant d'une précoce et logique connaissance de soi et n'outrepassant point ses limites, Victor Eftimiu est un poète très personnel dont l'art sans fissure n'est pas d'imitation. L'art poétique d'Eftimiu est simple, limpide, accessible, voire populaire; parfaitement constitué dès ses débuts, il n'a jamais changé que dans le sens de sa propre évolution à laquelle il resta toujours fidèle, qu'il affirma et défendit passionnément et non sans une pointe d'humour. Si dans l'oeuvre d'Eftimiu nous avons signalé la présence, plus ou moins effacée, d'autres poètes, c'est pour souligner la profondeur des racines que cette œuvre plonge dans l'evolution organique de la poésie roumaine d'une certaine époque, et sa contribution au phénomène littéraire et culturel de la nation. Ce recueil de sonnets apporte la preuve décisive de l'originalité foncière du poète. Grâce à lui, le sonnet roumain gagne en diversité et dispose de tours plus riches et plus nuancés; élégiaques ou humoristiques, philosophiques, ou descriptifs, politiques ou patriotiques, épigrammatiques, historiques ou animaliers. pamphlets ou portraits, les sonnets de cet épais volume appartiennent à tous les genres. Le ton en est tour à tour attendri, plaisant, galant, sarcastique, grandiloquent, intime; la langue, tantôt archaïque, tantôt truffée de néologismes, est tantôt abstraite jusqu'à la pédanterie, tantôt simple et directe et d'une saveur populaire presque argotique. C'est à ce prix que le sonnet — condamné à la fatale répétition de deux quatrains et de deux tercets — échappe au joug d'une monotonie inévitable et qu'on ne s'en lasse jamais. Cette diversité qui s'annonce dès les premiers vers, se trouve implacablement soumise aux lois formelles du sonnet selon lesquelles, on le sait, le sentiment doit jaillir, l'idée s'épuiser et la description se parachever en iambiques hendécasyllabes groupés en deux quatrains et deux tercets (exception faite pour deux sonnets plus anciens en alexandrins) avec la même et unique ordonnance des rimes. Pour les rimes, elles sont choisies avec un soin infatigable dans un trésor d'une inépuisable richesse qui atteste les ressources de cette grande dame que, dans le sonnet dédié à Antim Ivireanu (ce prêtre qui fut au XVIIIe siècle l'un des créateurs de la langue littéraire), Victor Eftimiu célèbre: Son Altesse, la langue roumaine.

RADU POPESCO

Un Sacerdoce du soleil

Dans le contexte de la poésie roumaine, la position de Al. Philippide est tout à fait spéciale. L'auteur des recueils *Or stérile*, *Rochers foudroyés*, *Rêves dans le vrombissement du temps*, et récemment de *Monologue dans Babylone* (Monolog în Babilon), se différencie des autres poètes roumains de ce siècle, non seulement par le coefficient exceptionnel de sa sensibilité et, implicitement, par une somme de particularités évidentes dans l'expresison, mais par le type même de sa sensibilité, par son attitude lyrique. En 1922, lors de son premier recueil *Or stérile*, Al. Philippide a surtout étonné ses contemporains, par ce que, selon eux, il avait assimilé d'un modernisme extrême: vers libre, images choquantes, gesticulation funambulesque, impétuosité verbale. En réalité, le poéte était orienté vers les sources permanentes du lyrisme; il se voulait un prêtre du Soleil, il aspirait à la pureté liliale, il rêvait d'ascension au-delà du temporel. Plus tard, dans une mémorable confession, véritable « ars poetica» résumant des aspirations constantes, il déclarait pathétiquement sa non-adhérence à une « poésie forcée», qui était « trop de notre temps et pas assez de tous les temps», et décrétait irrévocablement « Pas un seul vers pour les contemporains».

Il avouait ainsi son espérance de voir réinstaurée l'habitude de « compter par siècles et non par années». Vues véritablement anti-modernistes, que Al. Philippide formulait dans ses essais dès l'époque où il passait pour un ultra-moderniste. « La révolution dans l'art — écrivait-il — n'est pas nécessaire. La transformation et l'évolution, si. La révolution, c'est-à-dire la transformation violente, ne peut avoir lieu que dans le domaine des faits réels.» Et pourtant, la vérité, c'est que Al. Philippide fut l'un des coryphées de la « révolution» lyrique roumaine dans l'entre-deux-guerres. Mais un coryphée qui prit l'initiative, non pas d'un mouvement de différenciation formelle par rapport à la création de ses devanciers, non pas d'un flot de renouvellements spectaculaires, non pas d'une synchronisation forcée avec l'évolution technique, mais, tout au contraire, d'un retour aux « mères» de la poésie, comme il le dit après Goethe — d'un cheminement vers les grands thèmes de toujours, vers l'éternel humain.

Adoptant des procédés propres aux courants poétiques les plus nouveaux, ceux de l'expressionnisme en particulier, Philippide est, par sa sensibilité tout particulièrement, mais aussi et de plus en plus par l'expression, un descendant moderne des romantiques visionnaires: d'un Leopardi, d'un Hölderlin et d'un Novalis, et non moins d'un Baudelaire, dont il a donné la plus vaste, et peut-être, la meilleure traduction en roumain. Tributaire aussi de Gœte, le poète remonte, généalogiquement, jusqu'à Dante. L'attitude lyrique fondamentale de Al.Philippide est celle d'un classique, non pas d'un classique pour ainsi dire traditionnel, serein, s'accommodant du monde, mais d'un classique qui — contredit dans son idéal par une existence qui, s'il la confronte avec cet idéal, ne peut lui paraître qu'irrationnelle — se voit forcé de s'engager (au prix de sa quiétude, de son équilibre) dans une lutte acharnée contre la réalité, éphémère. Un classique donc, qui, pour s'exprimer comme tel dans une ambiance hostile, revêt l'armure romantique. Position qui l'intègre dans le climat de la poésie moderne, si propice aux singularités mais qui l'en différencie toutefois, par son sens, par son contenu.

Comme l'ont observé les exégètes de sa poésie (Ovid S. Crohmălniceanu, Mihaïl Petroveanu, Eugen Simion), Philippide réalise l'expression à la fois la plus accusée et la plus vibrante de son non conformisme de principe, dans *Rêves dans le vrombissement du temps*, recueil publié en 1939. Au cours de la période suivante, ce non-conformisme a une adresse précise, bien que traduite en symboles et allégories. Des poèmes comme *Sur un papyrus* et *But caché*, écrits durant la dernière guerre mondiale, construisent la vision d'un ordre étrange, absurde. Nous identifions sans effort, dans le premier, le spectacle, transfiguré mythologiquement, des années de dictature fasciste, et nous déchiffrons, dans le second, le symbole de l'aliénation de l'homme, éloigné de sa propre essence. Inclus tout d'abord dans le recueil *Poésies* (1962) , puis dans *Monologue dans Babylone* où se trouvent réunis plus de vingt ans de poésie, les poèmes précités sont représentatifs d'une des formules dans lesquelles s'exprime de préférence Al. Philippide. Fervent des classiques de tous les temps, le poète a puisé chez Homère, chez Virgile et chez Dante, le goût des voyages aventureux vers d'autres rivages, dispensateurs de sensations intenses et de révélations troublantes. Dans *Sur un papyrus*, Philippide est poète à la cour de Ptolémée III, à Alexandrie. Lassé des artifices « d'un rhéteur sec et effacé», il se décide à partir à la recherche d'une autre patrie; en route vers Rhodes, il s'égare en mer, pareil à Ulysse, pour se retrouver en un lieu étrange. Sous un ciel pur comme celui de l'Hellade s'étend un pays édénique, aux molles vallées, aux monts enneigés, aux champs fertiles, aux vergers où des « fruits dorés, ronds» répandent dans les airs des arômes d'épices. Fasciné par la vue d'allées sur lesquelles veillent des « figuiers d'argent», par la vue de « jardins où s'élèvent temples et mausolées, de blancs palais aux lourdes portes de bronz, aux perrons de porphyre rose», il est en même temps intrigué par le silence étrange de tous ceux qu'il rencontre: « Sur la route, aux champs, aux puits / Par les allées de fleurs bordées / Des enfants, visages vieillis / Des femmes, figures crispées / Prises d'un désespoir sans nom / Dès qu'elles me voyaient de loin / Dans la crainte d'une question / Me faisaient taire de la main. » Suggestive évocation d'une époque de silence forcé

et, pour combien, de « désespoir sans nom»! L'autre vision, celle de *But caché*, nous transporte dans un autre enfer: celui de l'individualisme porté au paroxysme. Des visages difformes d'hommes, placés tout en haut de magnifiques colonnes blanches, lancent « injures et rugissements de haine, affreuses insultes et blasphèmes de charretier»; dans tout ce bruit que dirige le ricanement d'un démon, on décèle, tel « un cri stupide de hibou» le mot « Moi !» lancé par toutes les bouches baveuses. Dans les poèmes *Le prestidigitateur de la montagne* et *A travers de mauvais lieux*, la force visionnaire, servie comme toujours par la saveur et la matérialité toute particulière de l'expression, produit un spectacle d'apocalypse. Des bras cyclopéens arrachent le ciel et le froissent comme de la toile, s'emparent du soleil et le jette, vidé, sur un rocher, démolissent un mont comme un « château fait de carton-pâte». Ceci, dans le premier poème. Dans l'autre, la vision n'est pas, en fait, celle d'une décomposition, mais au contraire celle d'un constructivisme qui s'affirme sous le signe du monstrueux, de la mécanique démoniaque. Elle symbolise la suffocation de l'esprit dans une civilisation où les valeurs ont été tuées par le culte de la machine. La ville, « Immense mélange embrouillé / D'escaliers, de piliers, de voûtes, de monuments», « Babel de tours et de palais / Rassemblés là de tous les temps» apparaît comme une « immense métropole funéraire» où l'humanité est une informe fourmilière et où les individualités sont inexistantes. « Je voyais une fourmilière de gens, mais / Je n'y distinguais pas une seule figure». Pendant ce temps, « le peuple se signe pieusement» devant une divinité peut-être à jamais cachée dans une « bâtisse de béton» où rugissent « des milliers de gorges de métal».

Aux visions d'apocalypse et d'enfer répondent, quelques années plus tard, des paysages sublimes et idylliques. Al. Philippide manie en maître les moyens du féerique paradisiaque, du grandiose serein, avec la même désinvolture que ceux du monde terrifiant. L'existence à l'état de pureté originelle, source éternellement régénératrice d'élans spirituels, suscite chez le poète une contemplation euphorique et une jubilation extatique. La silhouette « des peupliers tremblants» où souffle doucement « le violon du vent d'été», le panorama de légende offert par les monts qu'auréole l'arc-en-ciel, la rivière comme assoupie dont les ondes se prélassent au soleil, le reportent à l'âge et au paysage mythologiques, c'est-à-dire le restituent à lui-même. Arraché au tourbillon « des mauvais esprits» par le « sourire de la paisible nature», le poète perçoit dans l'atmosphère « des frissons païens de claire légende grecque», tandis que son être, il le sent, est pénétré d'une puissance divine. La montagne se transforme en une arche miraculeuse avec laquelle le poète s'élance « serein, puissant, fier, sur les mers astrales». Dans son extase naturiste, Philippide se veut « totalement mêlé au plasma des profondeurs de la vie», pareil à l'Hellène, auquel, par la volonté des immortels, il aurait poussé « des feuilles dans les oreilles et de noires racines dans les flancs». Il imagine « une révolte du monde végétal», qui, envahissant tout ce qui n'est que formation temporaire, change le monde en un paradis tropical, sur lequel veillent de « grands séquoïas» et « des armées de pins». Ailleurs, Al. Philippide oppose, comme dans quelques poèmes de ses recueils plus anciens, la voix pure de la poésie à la tour de Babel moderne. Le symbole des cloches volant « en cavalcade vers le soleil» constitue la matière de l'une des plus belles poésies de *Or stérile*. Repris dans le dernier recueil (dans la poésie *Légende*), le motif se concrétise en la vision d'une assemblée de monstres antédiluviens couchés « comme des buffles gisant à terre, délivrés du joug» et qui ne sont que des cloches gisant de « grave maladie». Par une gesticulation étrange, qui rappelle un rituel magique et par de non moins étranges paroles, prononcées « peut-être dans la langue parlée dans les étoiles», un homme en manteau bleu» — dans lequel il faut certainement voir le Poète — leur apporte la guérison. Ranimées, comme baignées dans « l'eau vive», les cloches sortent de leur torpeur: « Et elles montaient, s'élançant d'un vol vers le ciel / Avec de folâtres tintements de joie».

Dans la poésie de Al. Philippide, existe une constante: sa note méditative. Intimement liée à la vision tout au long de l'oeuvre, la réflexion devient par elle-même, en quelques lignes, un matériau lyrique.

Dans le volume qui nous occupe, *L'incommunicable*, *Fossiles dans la roche du temps*, *Stances contrastantes*, *J'entends une porte*. *Une nuée d'oiseaux noirs*, et, sur un autre plan, le poème qui donne son titre au recueil, sont de véritables « méditations», évidemment sans structures didactiques comme dans le classicisme, mais alimentées par la tension de l'intellectuel dévoré de questions ou dynamisé par des certitudes. Ainsi *Monologue dans Babylone*, convertit en vibration lyrique les entretiens supposés d'Alexandre le Grand avec lui-même, les inquiétudes, les doutes, les remords, les sarcasmes intérieurs. Le cri nocturne d'un oiseau inconnu, ponctuant d'une manière troublante les pensées du grand conquérant, semble la voix du destin démoniaque qui, dans cette âme inapaisée réfléchissant sur la vanité de la vie, décide implicitement de nouveaux départs vers les horizons inconnus.

En inscrivant dans la poésie de la connaissance — c'est-à-dire dans la grande poésie — un chapitre des plus originaux et des plus denses, Al. Philippide, poète de la famille des grands visionnaires, augmente sensiblement, avec son *Monologue dans Babylone*, non seulement sa propre création mais aussi celle de la poésie roumaine.

DUMITRU MICOU

L'homme et la guerre

Le dernier ouvrage de Laurenţiu Fulga, *Alexandra et l'enfer* (Alexandra şi infernul — Editions de la Jeunesse, et couronné par le prix de prose de l'Union des Ecrivains en 1966), confirme une fois de plus les dons essentiels de cet auteur: goût de la tragédie et de l'héroïsme, propension à l'investigation des régions ténébreuses de l'âme humaine. Plus exactement: ce livre est sans nul doute (jusqu'à nouvel ordre) l'incarnation la plus parfaite des qualités de L. Fulga. son œuvre la plus représentative dans une évolution littéraire dont les débuts, en 1942, coïncidèrent avec la parution d'un volume de nouvelles fantastiques, *Etrange Paradis*, et qui fut jalonnée de pièces de théâtre: le *Dernier message*, *le Prince Ion le Terrible*, *Maître Manole*, *Corinne est-elle coupable?* — et de romans: *l'Héroïque* (1957) *et l'Etoile de Bonne Espérance* (1963). Chacun de ses ouvrages représente évidemment une expérience et un effort tant sur le plan artistique où il atteste du goût de l'auteur pour des formes adéquates à son tempérament, que sur le terrain de la connaissance, l'intention de l'auteur étant de saisir, déchiffrer, transfigurer la psychologie de personnages mis dans des situations difficiles, décisives, capitales. Jamais il n'y fut aussi heureux que dans *Alexandra et l'enfer*, où il rend les dimensions hallucinantes de la guerre, tandis que les personnages, vivant à une haute tension émotive, sont déchirés par les questions essentielles que leur posent des situations insolites. *Alexandra et l'enfer* n'est pas un roman au sens classique du terme; c'est plutôt une succession de récits autonomes, reliés les uns aux autres par la chronologie et par l'apparition d'un même personnage symbolique, Alexandra, qui incarne non seulement la Femme, mais encore, par extension, la vie, l'espèce, la paix, la lumière. L'association des deux termes (*Alexandra et l'enfer*) souligne, dans l'esprit de Laurentiu Fulga, leur valeur antinomique, leur incompatibilité, et le livre fournit, à cet égard, une démonstration éthique. Amante, épouse ou enfant, incarnation de sentiments dépouillés de toute attache terrestre, ou de la passion la plus dévorante comme de la plus ingénue, Alexandra est la projection de ce que l'homme, en état de guerre, possède de plus humain, de plus secret, de plus exaltant.

L'intérêt du livre réside moins dans son côté anecdotique que dans l'analyse des réactions provoquées par les tragiques réalités de la guerre dans la psychologie des personnages, ce qui ne signifie pas pour autant que l'auteur, préoccupé par les problèmes psychologiques, néglige la narration proprement dit. Chaque chapitre, au contraire, donne corps à un événement, raconte quelque circonstance. Simplement la fonction esthétique ne se réduit pas à l'événement. Son rôle est de déclencher, de justifier un drame moral, de lui fournir des arguments. Fidèle à ses romans précédents, Laurenţiu Fulga, romantique par excellence, épris de situations extraordinaires, imagine des circonstances hors du commun, située à la limite de la vraisemblance, pour obliger ses personnages à se définir sans ambages, qu'ils le veuillent ou non. L'auteur se sent à l'aise dans l'exceptionnel.

C'est précisément d'une situation de ce genre que traite le premier chapitre. Un jeune sous-lieutenant envoyé au feu peu avant la fin de la guerre se voit proposer un marché par son commandant: il sera renvoyé à l'arrière (et, par conséquent, échappera au danger de mort) à condition de commander un peloton d'exécution. En cas de refus, c'est le conseil de guerre, donc une mort certaine. Cruel dilemme. Indifférent aux répercussions de son geste, le sous-lieutenant refuse à la fois l'offre et l'ordre. Le deuxième chapitre s'ouvre sur le fantastique retour des hommes tués à l'ennemi, suivi de l'enterrement symbolique, dans une ville de province, des soldats tombés au champ d'honneur et portés disparus; il s'achève par la douloureuse désillusion d'un officier trompé par sa femme (Alexandra). Les troisième et quatrième chapitres doublent le drame sentimental d'un officier qui mourra sur le front par celui d'une amitié involontairement trahie. Le cinquième chapitre, accusateur, reconstitue les circonstances au cours desquelles l'ambition d'un commandant au « moi » hypertrophié envoie toute sa compagnie à une mort inutile. Le sixième chapitre exalte l'esprit de sacrifice d'un soldat communiste envoyé dans les lignes de l'ennemi pour permettre de régler le tir de l'artillerie roumaine. Le dernier chapitre, enfin, qui réunit un Roumain et un Allemand qu'il vient d'arracher à la mort, est une dramatique plaidoirie en faveur de la fraternité humaine.

Par-delà les faits qui visent à mettre en relief les caractères, les comportements, les attitudes, chaque chapitre tend aussi à soulever des débats d'ordre psychologique. Quelque conventionnels que soient les noms et les fonctions des personnages, ces débats franchissent le périmètre étroit de chaque cas particulier pour se projeter sur l'écran général du fait humain. Les différences de caractère fondamentales ne sont évidemment pas abolies car elles plongent leurs racines à la fois dans le tempérament, les antécédents biographiques et, avant tout, dans l'idéal éthique et sentimental des personnages.

Cet idéal est tantôt nimbé de l'auréole de leur foi en la pureté et la beauté, tantôt le fruit de calculs mesquins. Immaculé, l'idéal arme la pensée et légitime la force morale; avili, il fraie les voies à la bassesse; mal dirigé, il fait de l'individu un sous-homme. Le mérite de Fulga est d'en avoir décrit toutes les variétés dans l'aspect et les démarches, souvent imprévisibles, des personnages animés par divers idéaux. L'écrivain souligne généralement les conflits dramatiques de ses personnages pris au piège du doute, en proie à leurs dilemmes, victimes de bouleversantes tragédies.

Ces tragiques dilemmes tourmentent aussi plusieurs personnages secondaires, assaillis de questions, affamés de vérité ou courbés sous leurs remords, les sens tantôt en éveil, tantôt enveloppés de souvenirs apaisants. L'état de veille succède aux rêves féeriques ou hallucinants. Filtrée à travers une psychologie susceptible de mêler le réel au fantastique, la réalité objective acquiert tout naturellement des lignes, des formes, des volumes, des couleurs qui soulignent sa condition dramatique. Hommes et paysages, silences et sons, la vie et la mort, le ciel et la terre s'enchaînent dans une perspective infernale (au sens dantesque du terme) où Alexandra assume plus d'une fois le rôle de Béatrice.

Suivant les situations ou la nature des personnages, Laurenţiu Fulga ajoute au leitmotiv essentiel plusieurs autres motifs, plusieurs autres aspects de l'existence pour les enchaîner dans un contexte destiné à mettre en relief la complexité de la psychologie humaine. C'est ainsi que le cinquième chapitre pose le grave problème de la responsabilité du chef, non sans souligner l'esprit de justice et de solidarité éthique qui caractérise les camaraderies du front. Le sixième chapitre, conçu, jusqu'à un certain point, à la façon d'une réplique du précédent, ne fait pas seulement l'éloge de l'héroïsme, il démontre aussi la forte influence qu'exerçaient sur le front les principes humanistes des communistes.

Alexandra et l'enfer est un livre tragique, héroïque, sur l'homme et la guerre, sur la vie et la mort, un poème hallucinant où les dialogues mentaux, l'introspection, les cauchemars, les souvenirs alternent avec des scènes de combat, les moments de relative accalmie avec des spectacles apocalyptiques, aussi remarquables les uns que les autres.

AUREL MARTIN

La palette du critique

Représentant autorisé, aux côtés de Vladimir Streïnu et de Pompiliu Constantinesco, de la génération de critiques littéraires qui s'est formée dans l'entre-deux-guerres sous la conduite d'Eugen Lovinesco, Şerban Cioculesco présente, dans ses *Variétés critiques* (Editions Littéraires, 1967) une sélection de son activité des vingt-cinq dernières années.

Parcourant un vaste itinéraire allant du diacre Coresi, imprimeur, au XVIe siècle, des premiers textes de langue roumaine, à Tudor Arghezi, notre contemporain, le recueil comprend des études et des articles, des portraits et de brefs commentaires — dont l'accent porte tantôt sur le côté esthétique ou généralement humain, social ou moral, tantôt sur le côté historique et biographique, anecdotique même, du phénomène littéraire. Il ne faut pas que la facture assez composite du volume, que la liberté, capricieuse en apparence, dans la façon de choisir et d'aborder les thèmes, nous trompent sur la manière de l'auteur. Şerban Cioculesco, le moins impressionniste des anciens adeptes du théoricien Eugen Lovinesco, procède en réalité par une sévère soumission à l'objet. Bien que doué du nerf polémique, prêt au besoin à descendre dans l'arène (n'a-t-il pas croisé le fer violemment, avec Eugen Ionesco, entre autres, pour faire reconnaître son idole Arghezi?) il s'est habitué à surveiller à l'extrême les impulsions de son tempérament, les tentations de la subjectivité en général. Sceptique par principe devant les verdicts exclusivement dictés par l'intuition, le goût ou la fantaisie associative, — dont les voix sont tout autant de sirènes de l'arbitraire— le critique n'avance ses opinions qu'après avoir pesé minutieusement les arguments pour et contre, « papiers en mains» et muni de fiches bibliographiques complètes. Autrement dit, loin de se réduire à l'expression spectaculaire d'une réaction spontanée devant l'œuvre, la démarche critique apparaît plutôt chez lui comme le résultat d'un « procès». D'un procès presque dans le sens juridique, puisqu'il suppose, d'une part, une enquête préliminaire — c'est-à-dire la reconstitution minutieuse de la vie de l'écrivain, avec ses ascendants et ses relations, et qu'il réclame, d'autre part, l'encadrement du « cas» dans une certaine jurisprudence, c'est-à-dire exige que l'œuvre soit rapportée aux normes constitutives, intérieures de cette jurisprudence. Celles-ci, jamais semblables évidemment et donc impossibles à établir à l'avance, sont cependant considérées comme contraignantes, capables d'imposer au créateur qu'il se détourne de son projet initial et s'engage sur leurs traces. Avec une pareille discipline et des vues esthétiques propres à un rationaliste, corrigé par un positiviste ou, si l'on veut, par un « historiste», il était fatal que Şerban Cioculesco, sans renoncer à son rôle de chroniqueur de l'actualité, se dédie parallèlement à l'histoire littéraire, domaine par excellence des jugements conditionnés par l'éta-

blissement exact des faits, par la confrontation de tous les témoignages, par un éventuel détail-surprise. L'attention assidue qu'il a accordée, des années durant, à la production littéraire contemporaine nous a valu les *Aspects lyriques contemporains* (1938), une suite de portraits fermement dessinés des représentants du mouvement poétique moderne, ainsi que l'*Introduction à la poésie de Tudor Arghezi* (1946), guide très utile pour s'initier au labyrinthe arghezien. Par ailleurs, une fréquentation systématique des classiques a donné naissance à la très solide *Vie de I. L. Caragiale* (1940), ainsi qu'à une monographie (1945) sur Dimitrie Anghel, poète symboliste et prosateur novateur, au carrefour du XIXe et du XXe siècle. Enfin, le philologue dont l'ombre accompagne depuis longtemps notre critique, a donné à l'œuvre de Caragiale, correspondance y compris, un vêtement éditorial à la mesure des exigences, célèbres en la matière, du dramaturge surnommé, par lui-même semble-t-il, le « Père la Virgule». (Nous songeons aussi bien à la première édition, commencée par Paul Zarifopol en 1930, puis continuée et achevée par Şerban Cioculesco en 1939, qu'à la nouvelle édition — qui en est à son quatrième volume — à laquelle Şerban Cioculesco collabore pour une très grande part.)

Son attirance pour le passé sans cesse plus exclusive et moins disposé à partager ses droits avec l'intérêt à l'égard du présent, se manifeste pleinement et sous des formes diverses dans *Variétés critiques*. Dans la section consacrée à des époques plus ou moins lointaines de la littérature roumaine (les chroniqueurs; Nicolae Milesco, voyageur en Chine au XVIIe siècle; Dimitrie Cantemir, l'humaniste; les premiers romantiques; quelques écrivains de 1848), certaines informations et interprétations locales sont rectifiées; des questions sont remises sur le tapis, comme celle des textes anciens (authenticité, paternité, date); de nouveaux éléments de langue et d'art littéraire sont valorisés; des images accréditées en ce qui concerne le chroniqueur Ion Neculce sont retouchées substantiellement et non sans audace. L'étude intitulée: « Notre première comédie originale ! Le Conseil de Famille,» illustre particulièrement les objectifs poursuivis et la méthode suivie par l'historien. Au prix d'une contribution entièrement personnelle, le chercheur élucide les problèmes concernant la détermination sociale, l'ampleur satirique, les mérites artistiques et la place occupée par la pièce dans le théâtre autochtone. Véritable détective littéraire, Şerban Cioculesco attribue la pièce à un boyard de la fin du XVIIIe siècle, le Vornic Dimachi. Sa soif d'investigation exhaustive triomphe surtout dans sa série d'articles, bourrés de références et de données, sur la famille et la personne de George Sion, modeste polygraphe à l'époque de l'Union des Principautés (1859) et de la guerre d'Indépendance (1877), mais figure pittoresque par son mélange de naïveté et de mystification, et bien digne de l'attention de l'exégète par l'intérêt que présentent les matériaux informatifs de son Mémorial *L'Archondologie de la Moldavie*. Eperonné par un véritable démon de la généalogie, que nous pourrions qualifier de balzacien, S. Cioculesco va parfois si loin dans sa fouille des archives, que, foulant aux pieds son principe polaire de soumission à l'objet, il cultive les délices du document en soi. Ayant identifié dans le signataire quasi anonyme du poème cosmogonique *L'An 1871* un précurseur inattendu d'Eminesco (dans sa *Première Lettre*), le chercheur ne saurait se contenter de si peu. Après avoir examiné toutes les éventualités relatives à l'auteur en question, il suit les traces de l'un des boyards que ce poète, en sa qualité de fonctionnaire d'Etat, a soumis à une enquête, pour spoliation des paysans; il arrive ainsi, de proche en proche, à... Matei Caragiale, c'est-à-dire à l'un des amis de l'auteur des *Libertins du Vieux Palais* (1936). Ainsi, une simple glose, lui fait remonter un demi-siècle et plus, et fournit peut-être au critique le frisson des aventures permises aux érudits sédentaires.

Mais si passionné, si tyrannique qu'il soit, l'érudit ne représente qu'une facette de la personnalité de Şerban Cioculesco, c'est-à-dire le côté Sylvestre Bonnard, rôle dans lequel, il est vrai, le critique se complaît, dans ses écrits comme dans la vie. En fait, l'homme tout de sensibilité et de goût esthétique rivalise avec l'homme de bibliothèque. Souvent même, il se détache, avec un sourire malicieux, de ce masque de personnage d'Anatole France, à moins qu'il ne le rejette tout simplement.

Alors il se laisse charmé par la musicalité de la phrase de Sadoveanu, le féerique nocturne (le terme lui appartient) d'Eminesco, la complexité du comique de Caragiale, le raffinement de l'art du conteur chez Ion Creangă, la vigueur épique du romancier Liviu Rebreanu ou le pouvoir d'invention d'Arghezi, révolutionnaire en prose aussi. Dans les « profils » qu'il brosse, la finesse de l'analyse et la probité de l'historien, la pénétration du stylisticien mais aussi les dons littéraires du portraitiste, voire les tentations du psychanalyste (à en juger par son commentaire du *Père Nikifor le Roublard*, récit de Ion Creangă), s'exercent dans un ensemble discret et sobre comme l'est aussi le langage employé. Sacrifiant la richesse de l'énoncé et l'éclat de l'épithète au profit du terme propre, de la clarté et de la concentration des observations, le critique vise à transmettre des connaissances nettes et durables. Les classifications qu'il avance, montrent que chez lui, tout est contrôlable, même la volupté esthétique, qu'il obéit à certains critères, parfois supérieurement didactiques. Calistrat Hogaş, rhapsode homérique des monts de Moldavie, et humoriste de l'espèce livresque, est un « classiciste», ajoute le critique au bas de l'étiquette que la plupart des chercheurs lui ont accolée. Mais, conclut-il à la fin de son excellente synthèse, Hogaş est un « classiciste» baroque. Eminesco a adopté à plusieurs reprises et toujours d'une manière originale, le motif poétique du cygne; cependant, dans l'une de ces poésies, il a commis une inadvertence métaphorique que le critique se doit de signaler, même s'il le fait avec une sorte de gêne douloureuse. Matei Caragiale est, il est vrai, le créateur d'une atmosphère enchantée, un joaillier du style, mais ce n'est pas un forgeur de types, un romancier comme le soutiennent ses fervents. Perpessicius, confrère du critique, introduit dans son vocabulaire des mots de son cru, inspirés, mais pas toujours très légitimes du point de vue linguistique; pour le démontrer, Cioculesco s'engage dans un long

débat sur le terrain du lexique, sans craindre de passer pour un pédant. Essentiellement dissociatif, le critique s'engage là même où des penseurs apparentés déclarent d'habitude leur impuissance: sur le terrain du charme de l'art, de l'ineffable. Autrement dit, bien qu'il reconnaisse l'existence dans l'art d'un mystère ultime, d'une radiation de forces « magiques», il se refuse pourtant à capituler devant elles. Elucider l'énigme — pierre de touche de toute analyse qui se veut scientifique — c'est là, croyons-nous, l'aspiration intime de Şerban Cioculesco.

Esprit critique par toute sa structure, Şerban Cioculesco fait partie de la famille des voltairiens ou, pour évoquer à nouveau le nom du Français qu'il aime entre tous, de la famille d'Anatole France. Autrement dit, de la famille des fanatiques de la lucidité. C'est là son seul fanatisme.

MIHAÏL PETROVEANU

NOTES DE LECTURE

ION ALEXANDRU:

«L'ENFER DISCUTABLE»

Il est rare que, dès ses débuts, un poète rencontre pareille unanimité de la part de la critique. Avec son troisième volume (les deux premiers étant Comment vous dire cela — *1964, et* La vie pour le moment — *1965, titres audacieux malgré leur formulation hésitante), le très jeune poète Ion Alexandru, suit un chemin ascendant, et confirme le talent exceptionnel qu'il laissait entrevoir. Mais (et c'est là un paradoxe de la critique) plus l'originalité d'un poète est réelle, plus elle est difficile à mettre en évidence. Il n'est pas inutile, certes, de rapporter l'œuvre du jeune poète à celle des devanciers avec lesquels il présente certaines affinités, afin d'en détacher sa physionomie propre. La poésie de Ion Alexandru procède de celle de Lucian Blaga, l'un des plus brillants poètes de la littérature roumaine. Il est aisé de constater que ce grand poète a eu une puissante influence sur la formation de Ion Alexandru; nous en avons pour preuve certaines traces encore non résorbées, visibles dans l'ambiance, dans la figuration biblique, dans les contours d'un univers plastique déterminé. Il s'agit de voir dans quelle mesure le jeune poète s'est libéré de cette influence pour affirmer sa propre identité.*

A la différence de Blaga, nous constatons chez Ion Alexandru une inclination accentuée vers le concret, vers la matérialité irréductible des phénomènes. Soumises à des métamorphoses spécifiques, les choses sont mutées dans une autre zone de l'existence. Dans ses vers, le pis des brebis se remplit de colle, les fourmis de la sécheresse se rassemblent en grappes velues, les champignons gloussent, attachés par des chaînes, les montres se gonflent, le miroir est arraché à ses racines, une aveugle chante d'une manière qui fait rouiller les cloches de l'église, le couteau ronfle dans le ventre du pain. Nous assistons ainsi à une invasion de l'absurde dans les plus intimes articulations de la vie, invasion qui acquiert un humour étrange et sinistre — comme, par exemple, l'enflure d'un paysan dans son cercueil, qui terrifie le monde du village, pourtant habitué aux miracles. (« ... comme il a enflé durant la nuit dans son cercueil / à en faire sauter les charnières du couvercle / comme on l'a étroitement attaché dans la tombe / avec les chaînes à entraver les chevaux cachées derrière les serviettes / pour que les femmes enceintes ne s'étonnent pas / à la vue d'un mort aussi récalcitrant — ») ou bien s'organise en paraboles qui ne sont pas sans rappeler Kafka (« Avec l'homme qui est derrière moi / nous transportons ensemble une porte — le bois dont elle est brutalement imaginée est humide, lourd et égratigné / comme si toutes les batailles absurdes du monde / avec chevaux, flèches et casques avaient eu lieu, directement, sur ses surfaces. / La campagne moisie nous harcèle / nous sommes à l'aube et descendons une pente / ... / J'ai été pris en plein sommeil / pour ce travail incompréhensible / et toi, mère, tu ne sauras jamais / où a disparu ton fils sans laisser de traces ». /) Les images que Ion Alexandru préfère sont apocalyptiques, sa vision présente une matière souffrante, en ébullition sous l'empire des forces qui la dominent. Tantôt apparentées aux malédictions bibliques, tantôt picturales ou encore projetées d'une manière cosmique, ces images apocalyptiques changent de nature au gré de l'inspiration: « Les souris grincent de froid dans les greniers / et le cheval hennit dehors attaché / par un pied au balancier du puits / chaque fois que le vent grogne à travers le toit. / ... / Chassé le

froid grimpe en nous / et nous tombons enlacés dans le sommeil... »

Comme on le voit, la poésie de Ion Alexandru enfante un poète du type « délirant », crispé, véhément, bouillant, sous le signe d'un expressionnisme poussé à ses dernières limites. L'équilibre savant, les filtres qui disciplinent la substance lyrique sont brisés et, à leur place, s'instaure un bouillonnement de la matière à une température gigantesque. La vision du jeune poète ouvre des fenêtres sur une ère primaire que Blaga n'entrevoyait qu'« à distance ». L'auteur de l'Enfer discutable *(Infernul discutabil) vit de toutes ses fibres une tension élémentaire, celle d'un homme qui fait les premiers efforts pour soumettre la nature. De là, un bizarre mélange d'instinct et de conscience, d'exaltation des passions élémentaires par ailleurs considérées à froid de façon sarcastique, de là la recherche d'un contact avec la matière crue mais aussi l'aspiration à ses formes constituées ou modelées par l'homme. A la fin tout devient évidemment un spectacle moderne, où l'âpre réquisitoire adressé au mot — entendu comme un symbole suprême de la lutte continuelle entre les forces créatrices et les forces négatives — revêt une signification toute particulière: « Que d'enfer dans chaque mot / l'émail de mes dents éclate sous leur chaleur ardente... »*

Le fait pour Ion Alexandru de s'être libéré des conventions de la poésie, sa lancinante recherche de l'authenticité, sa représentation d'un univers où règne une tension tragique, entre la vie et la mort, entre l'esprit et la matière, le tout vu sous un angle nouveau, confèrent à sa poésie une place toute personnelle dans la poésie roumaine actuelle.

GHEORGHE GRIGURCOU

ADRIAN PĂUNESCO:

«LES AGNEAUX PREMIERS-NÉS»

Si l'on demandait à Adrian Păunesco de renoncer à toutes les poésies qu'il a écrites jusqu'ici en faveur d'une seule d'entre elles — et qu'il réussisse à faire ce choix — une anthologie idéale retiendrait dans ce cas son nom à côté des Agneaux premiers-nés *(Mieii primi). Le poème, qui donne son titre au recueil paru aux Editions Littéraires, semble avir été écrit dans un de ces rares et curieux moments où une disposition lyrique naturelle, mais non répétable, découvre le rythme si attendu et le tronc encore inconnu où il monte comme une sève. Tout ce qui distingue la voix d'Adrian Păunesco parmi les jeunes poètes roumains d'aujourd'hui—ampleur du souffle, inspiration torrentielle, technique du refrain allant jusqu'à l'obsession — se retrouve heureusement réuni dans* Les Agneaux premiers-nés.

Frémissant et solennel, le poète s'approche des « agneaux » dont la naissance est le symbole d'une genèse primordiale et répétée, d'un monde reconquis et rapproché par un rite de purification. Les agneaux premiers-nés, invoqués avec un pathétisme dénué de rhétorique, suggèrent un régime ontologique d'une pureté absolue.

D'autres poésies aussi traduisent une émotion découlant d'une candeur intacte ou font l'éloge des vertus régénatrices de celle-ci (Etant enfant, Atmosphère vierge, *etc.*) *Mais on sent, dans la plupart des vers du recueil, que Păunesco est dominé par l'idée de la succession des implacables dépendances qui définissent la position de l'espèce humaine dans l'Univers. C'est d'abord une identité avec la substance même du magma terrestre: « Nous sommes les domaines de chair trouble / de la terre, de père en fils / la terre hérite de notre chair ».* (A la terre). *Le poème* Etre dans un oiseau *est une troublante redécouverte mythique de la trajectoire humaine, comme un itinéraire à la fois rigoureux et mystérieux : « ...Dans un énorme oiseau nous sommes semés / Notre mode de vie / Est l'os d'une aile qui vole ». Le poète ressent, sur le mode actuel, la tristesse des limites. Les tentations de l'homme et ses chutes se heurtent aux parois rigides de l'oiseau porteur. Ce qui est triste, ce n'est pas de jouer un rôle stable dans l'équilibre cosmique, mais de ne pas pouvoir le choisir. « Et l'oiseau nous porte sans cesse vers sa loi / Nous mourons en lui, nous naissons / Sous sa surface / Et la voûte blanche de son dos nous modifie même / De sorte que nous avons envie de toujours voler / Nous vivons dans l'os d'un oiseau / Avec l'effroi de ne pas savoir / Le genre de mort que vivra cet oiseau... »*

Dans Assaut de la condition humaine, *A. Păunesco essaie de réaliser « un cantique de l'homme » selon des perspectives sidérales. L'homme est esclave (« malade ») des astres, les enfants et les plantes de la terre poussent attirés par la lune, comme une marée. Dans la vision du poète, le corps n'est qu'un carrefour massif sur lequel tombe, comme de la neige venue de Vénus, de Saturne ou de planètes sans nom, une poussière subtile différenciée qui porte en elle la vue et l'ouïe, le goût et l'odorat. Les yeux sont de curieux êtres cosmiques, se posant par hasard et temporairement dans l'os du front, les oreilles sont des spirales saturniennes blessées par le son, les tempes — des formes solaires naufragées. La condition existentielle que le poète assiège est la pétrification, la nuit de la matière, le sommeil unanime de la chair. Avec cette différence que ce siège, seul peut l'effectuer la pensée, cette chair sanglante, qui creuse « la terre de la limite ». « Point n'est une douleur la douleur que / Tu ne souffres pas par la pensée, en un dernier effort / Aucune flèche ne fait peur à la chair / Sans pensées de l'homme mort » / . Le poème est une négation de l'inertie, un éloge de la connaissance, de la soif d'aventure, de la conscience créatrice et active.*

Vie d'exception *contient un portrait de l'artiste créateur, l'un de ceux qui, au nom de l'espèce entière, assument le risque d'affronter les limites. Geste symbolique, superbe et dangereux tout à la fois, en état d'attirer la colère et le châtiment des*

« dieux », aussi chaque journée est-elle vécue avec le désespoir du dernier jour. Ces vers, exhalent l'émotion du destin paradoxal de l'homme et l'orgueil de son être, exception dans l'univers grâce, justement, à son audace. « C'est une exception, c'est une coïncidence, c'est un accident / Le fait que tu existes et que tu te meus, que tu engendres des mots / ... ça ne devait pas arriver, mais c'est arrivé / Le hasard et une quelconque confusion qui produit des erreurs. Dès les premiers mots tu aurais dû mourir / Car ta naissance te rends coupable. »

Il est certain que la poésie d'Adrian Păunesco n'est pas une poésie d'attente du mot, de recherche torturante et exclusive; c'est une poésie de prolifération, qui se hâte d'épuiser un jaillissement spontané ou même de venir à sa rencontre. Sa facilité d'écriture, due à un talent explosif, fait que le poète s'approche des mots avec désinvolture, sans les timidités ou les réserves rituelles. Il les attaque de front et — de toute évidence — il ne les choisit pas. Des masses verbales, hétérogènes, se soumettent à un souffle lyrique qui les entraîne dans un mouvement voisin du délire. Le poète ne peut se censurer et, surtout, ne peut s'arrêter à temps; il continue souvent à rythmer alors que la vibration originaire a cessé de se faire entendre. (Des séries de synonymes, de périphrases touffues, de vers incongrus, de refrains dilatent le poème et le font déborder comme une pâte énorme). En de pareils cas, la poésie prend fin si tard qu'elle semble se terminer arbitrairement. Chez Adrian Păunesco cœxistent la tentation parfaitement estimable de créer des poèmes d'un large souffle et la tendance à les écrire d'une seule traite.

MIRCEA MARTIN

VIRGIL TEODORESCO :

ROCADE »

Malgré son maturité et son expérience, Virgil Teodoresco est un poète plein d'imprévu, impossible à cantonner dans quelque schéma poétique ou critique. Il fut, dans sa jeunesse, un des représentants les plus connus du surréalisme roumain. Son évolution poétique, si elle rappelle dans ses grandes lignes celle d'Eluard, d'Aragon, de Desnos, etc., a décrit des zigzags plus abrupts, plus dramatiques, à la mesure de certaines réalités historiques et géographiques et de ses structures intimes.

Si l'on voulait définir sa force affective typique, c'est dans celle de l'enfance qu'on le plaçerait avec le plus de bonheur, car s'y mêlent tendresse et violence, candeur et intuitions essentielles, jeux et gravité — et cette enfance-là ne tend évidemment pas à user de moyens poétiques arrivés à une imposante maturité. A la verve des associations et à la liberté de l'imagination qui furent les ornements de ses premières œuvres, Virgil Teodoresco joint aujourd'hui les fruits de l'expérience acquise au cours des dernières décennies: rigueur de l'expression, remarquable par le raffinement de sa ciselure prosodique (à rapprocher des somptueux alexandrins d'Aragon). Son dernier volume Rocade *(Rocadă — Editions littéraires) témoigne de la même liberté, dénuée de tout parti-pris face à telle ou telle formule poétique, de la même effervescence dans le style et les thèmes, de la même attitude accueillante et, j'oserais dire, révolutionnaire face à l'univers et à l'art même du poète.*

Des formules comme: « Votre délire, / votre moribonde cruauté / Et vos dents en bois poli / Se cassent, se déchirent, éclatent / Enfoncés dans l'ivoire du combat » voisinent avec les strophes suivantes: « Oui, le sarment fidèle des ponts bleus / A lancé des éclairs à travers les saules, tel ce jeune soldat / A l'armure intacte, récemment venu du château-fort, / Nénuphar de lumière géant » et ces vers: « La limousine dans un arbre ressemble au fil dans l'aiguille. / L'eau est gelée /, Le loquet: un ogre. »

Tout ceci accuserait peut-être un certain caractère composite, n'était ce souffle de grâce et de disponibilité, propre à l'enfant et à notre poète, qui rétablit l'unité.

Virgil Teodoresco est manifestement et pleinement conscient du sens de sa profession, sans toutefois se raidir dans la solennité de quelque secte; il témoigne au contraire d'une certaine bonhomie issue d'un humour qui n'empiète pas sur la tension nécessaire à l'acte poétique. Le long du périmètre de la littérature roumaine, il est loisible de reconnaître l'éclat de certaines sources lyriques, allant du filet enchanteur et suave qui jaillit des vers de Blaga jusqu'au captivant langage d'Arghezi et au grotesque d'Urmuz. Virgil Teodoresco se situe au confluent fécond des modes nationaux et internationaux sur un plan de culture élevé et actuel. La riche activité de ce poète (et traducteur) mériterait plus ample analyse; contentons-nous de dire que son récent volume, Rocade, *confirme la vivacité d'un talent qui rejette le maniérisme et le conformisme, la jeunesse d'un artiste, ou d'un vieux maître qui n'est pas vieux mais, au contraire, capable de nous surprendre et de nous convaincre avec autant de fraîcheur que d'autorité.*

NINA CASSIAN

IOAN SLAVICI :

« SOUVENIRS »

Prosateur classique, publiciste, remarquable pédagogue, Ioan Slavici (1848—1925) est aussi l'un des plus féconds mémorialistes de la littérature roumaine. Ses volumes de souvenirs —

Souvenirs, le Monde que j'ai connu, Mes prisons, *auxquels il faut aujouter des Mémoires sous forme d'essai,* l'Action humaine, *publiés pour la première fois dans le présent recueil (Amintiri — Editions littéraires) — constituent une source précieuse tant pour la biographie de l'auteur que pour celle de ses contemporains et pour l'époque qu'il a traversée. Il n'est pas exagéré d'affirmer que sans les mémoires de Slavici, la biographie des grands classiques de la littérature roumaine de la seconde moitié du XIXe siècle — Vasile Alexandri, Mihail Eminesco, Titu Maioresco, Ion Creangă, I. L. Caragiale, George Coșbuc — serait incomplète. Ioan Slavici nous fournit des détails essentiels sur la période viennoise d'Eminesco, sur ses activités de journaliste au « Timpul » de Bucarest où il était son confrère et celui de Caragiale. L'indiscutable honnêteté et la parfaite bonne foi de l'auteur des* Souvenirs *garantissent l'immense intérêt que présentent pour les recherches littéraires les jugements qu'il porte et les données qu'il fournit. Plusieurs témoignages de l'écrivain nous permettent d'interpréter dans un nouvel esprit l'œuvre d'un certain nombre d'auteurs, notamment d'Eminesco. On admettait une fois pour toutes, avec Titu Maioresco, qu'Eminesco souffrait d'un pessimisme congénital et irrémédiable ; son ami Slavici, qui le connaissait mieux que personne, nous invite à réviser cette opinion en revenant à maintes reprises sur la gaîté exubérante, la jovialité du poète et sur la confiance qu'il témoignait à son prochain. Du prétendu cynisme de Caragiale il ne reste plus grand-chose dans les souvenirs de Slavici qui évoque la sensibilité profonde de son ami.*

Le côté documentaire des mémoires de Slavici s'enrichit de vertus littéraires qui en rehaussent le prix. Le témoin, le contemplateur du « monde qu'il a connu » se double ici d'un écrivain doué d'une connaissance subtile et profonde de l'âme humaine, d'un maître de l'expression. Aussi les détails qu'il nous livre dépassent-ils largement le cadre strictement documentaire, et les amis évoqués deviennent de véritables personnages littéraires. Cette transformation du document (et l'on doit entendre ce mot dans le sens de témoignage) en littérature ne nuit en rien à la vérité historique qui, pour Slavici, demeure le but essentiel. Parfois même il nous semble que l'auteur, écrasé par l'amas des faits connus de lui, se meut difficilement dans le domaine psychologique. C'est là une preuve de plus des scrupules manifestés par le mémorialiste qui faisait confiance à la perspicacité et à l'esprit de justice de la postérité. On n'ignore pas que les nouvelles et romans de l'auteur témoignent d'un sens psychologique très fin, d'une rare compréhension, d'une délicate intuition de l'âme humaine et d'une surprenante lucidité dans l'analyse de ses plus subtiles aventures spirituelles. Pourtant, quand il nous présente Eminesco ou Caragiale, Slavici reste parfois trop didactique, penchant qui a d'ailleurs nui à une partie de son œuvre coupant les ailes à l'écrivain, figé dans l'attitude d'un pédagogue jugeant des êtres exceptionnels selon les principes les plus communs.

C'est ainsi qu'il gourmande Eminesco pour sa conduite « déréglée » et son manque de discipline. Cette façon de voir s'explique notamment par le tempérament équilibré et l'« esprit de discipline » de Slavici, ce Transylvain, qui, de son propre aveu, avait été tenté de voir dans le corps l'organe de« l'équilibre parfait », à l'instar de Schopenhauer tâchant de découvrir l'organe du rêve, le « Traumorgan ».

Les pages où il se met en scène lui-même, notamment dans le Monde que j'ai connu *et* l'Action humaine, *sont en tout point remarquables. Il se plaît sourtout à revenir sur son enfance dont il se souvient avec une émotion et un enchantement indicibles. A ses yeux cet « âge d'or » est un éternel soutien moral et la preuve que la vie vaut la peine d'être vécue. Ses parents (le portrait de sa mère est singulièrement émouvant), sa famille, ses voisins, ses camarades de jeux sont restés pour lui des parangons d'humanité, de loyauté, de vigueur spirituelle. Les beautés et les mystères du paysage rustique n'ont jamais cessé de hanter l'écrivain en proie à la nostalgie du pays natal, et qui, pareil en cela à maint intellectuel d'origine paysanne, avait le sentiment aigu d'être un déraciné. Les pages consacrées à Șiria, son village natal, et à ses habitants ont des accents profondément lyriques. A l'instar de son grand émule Ion Creangă (dans ses* Souvenirs d'enfance), *Slavici revit son enfance en la décrivant, et ce sont là les pages les plus fortes de ses Mémoires, celles qui résistent le mieux au temps.*

Les Souvenirs de Slavici sont également essentiels pour la compréhension de ses idées sociales, politiques et artistiques. Quand il présente des hommes, des faits, des événements, le mémorialiste, qui, répétons-le, était aussi un moraliste obstiné, en profite pour porter des jugements et, par la même occasion, exposer ses propres vues. Son généreux humanisme s'affirme alors, humanisme d'un écrivain qui parfois échange la plume du chroniqueur contre celle du poète ou du prophète. C'est le cas, entre autres, pour l'Action humaine *où il s'adresse à un jeune homme pour lui insuffler sa foi dans le génie de l'homme : « Toi, toi seul tu te tourmentes en ton âme, tu parcours le globe, et scrutes les profondeurs des mers ; ton regard pénètre les abîmes célestes afin de les connaître tous et de saisir les affinités qui les unissent à toi ; toi seul tu te « consumes » afin d'incarner ta douleur en des œuvres dont le seul propos est d'enchanter les hommes par leur sagesse ».*

Ce nouveau recueil des Mémoires de Slavici, qui comprend aussi plusieurs feuilletons littéraires, nous permet de mieux tirer parti de l'héritage littéraire de ce classique de la littérature roumaine.

POMPILIU MARCEA

ION ARIEŞANU :

« UN BONHEUR COMPLIQUÉ »

Après une collaboration assez sporadique à diverses revues, Ion Arieşanu a publié, en 1962, son premier volume: Années d'Adolescence. *Dans la cordiale préface qu'il a écrite pour ce livre, Petru Vintilă montrait que le nouvel écrivain témoigne « d'une réelle aptitude pour le récit et la nouvelle », et apporte dans sa prose « l'air vivifiant de l'actualité ». A propos des* Années d'Adolescence, *les critiques n'ont pas manqué d'observer la parenté structurale du jeune prosateur avec certains de ses devanciers transylvains comme Ion Slavici et Pavel Dan. Comme eux, Ion Arieşanu s'intéresse plutôt à la narration des actions humaines, à l'observation morale, qu'à la description du cadre. Alors que chez les premiers, la substance de la narration est puisée dans le milieu rural, chez Arieşanu, la matière est fournie par le milieu ouvrier urbain. Son volume suivant,* le Train Bleu *n'a fait que confirmer la passion de l'écrivain pour les problèmes strictement contemporains. Dans ces nouvelles se trouvent dessinées les images de la vie quotidienne des mineurs, des aciéristes, des travailleurs du bâtiment ou des cheminots. L'attention du prosateur s'exerce sur les moments décisifs de la vie des personnages, moments où le caractère impératif d'une situation réclame une réaction résolue.*

Pour évidentes qu'elles soient, les disponibilités de Ion Arieşanu pour le récit et la nouvelle n'excluent nullement en lui l'art du romancier. Au reste, quelques-unes des nouvelles qu'il a publiées jusqu'ici permettaient d'entrevoir, par la densité de leur substance, que leur auteur se rapprochait du roman. Un bonheur compliqué *(O complicată stare de fericire — Editions Littéraires 1967) est essentiellement un éloge (sans ombre de pathétisme) apporté à la ténacité humaine, aux perspectives morales claires, à la victoire du sentiment de justice et de l'élan créateur sur les embûches créées au talent par les esprits médiocres, routiniers, bureaucratiques. Le volume développe l'idée que les individus n'ont pas de places prédestinées dans la vie sociale, chacun étant, en fait, le créateur de sa position. La vie y est envisagée comme une lutte continuelle qui vise à imposer la vérité, les valeurs authentiques. Non seulement cette lutte est compatible avec le socialisme, mais elle est nécessaire et possible,* surtout *au cours d'une pareille étape historique. Ce n'est qu'après avoir connu la souffrance et l'avoir surmontée, que les personnages d'Arieşanu parviennent au bonheur. Comme le confesse l'un des personnages centraux du livre, le jeune ingénieur Dan Dobromiresco: « Je ressentais une sensation immense et compliquée de bonheur et en même temps d'infortune... » Immuables demeurent les douleurs pour l'homme, même si l'avenir s'annonce plein de promesse.*

Ce n'est pas le récit classique, mais l'analyse psychologique qui l'emporte, dans le roman de Arieşanu. Et implicitement, ce ne sont pas les actions des personnages que l'auteur analyse, mais leur écho dans la conscience. La narration se déroule en une succession de remémorations. Dobromiresco égrène ses souvenirs du temps où il était étudiant, accentuant sa passion pour les choses graves, la musique et l'étude par exemple. Il évoque ensuite son amitié avec Alexandra, symbole d'un amour souvent ignoré et maintenant irrémédiablement perdu, ou encore son mariage avec une femme belle mais orgueilleuse et à l'âme desséchée. Son drame familial se double d'un sentiment de ratage dans son métier. Pris de plus en plus passionnément dans l'âpre engrenage de la mine où il part travailler, le héros réussit finalement à dépasser son individualisme et à se consacrer à un but élevé: améliorer les activités productives de la mine. Lorsqu'un échec temporaire risque d'anéantir les fruits d'un effort où il a mis toute son énergie spirituelle, il trouve en lui les ressources morales nécessaires pour vaincre son désarroi et continuer la lutte. Le combat tenace de Lazăr, un mineur, second centre d'intérêt du livre, poursuit, lui aussi, le même but: prouver sa «vérité». La biographie du mineur forme le contrepoint de celle de l'ingénieur. Calomnié, Lazăr supporte les douloureuses conséquences de cette situation; il est convaincu de la justesse de sa conduite antérieure, mais n'essaie pas d'en convaincre les autres. Les seules « armes » dont il se sert, sont le silence et le travail acharné et c'est par elles qu'il finira par vaincre.

Le troisième personnage du roman, Iosif Filipaşco, apparaît comme une synthèse de l'élan créateur et de l'impatience de Dobromiresco avec l'expérience et la maîtrise de soi de Lazăr. L'allure quelque peu romantique, la teinte intellectualiste, mélancolique, de Filipaşco n'entachent pas sa véracité en tant que type, en dépit de la position assez difficile de « raisonneur » que lui attribue l'auteur. Assez réduite, la galerie des esprits médiocres est dépeinte avec ironie, voire avec une ombre de compassion pour la condition précaire dans laquelle les situe leur attachement à un conservatisme inopérant.

Parmi les romans roumains de ces dernières années, le livre de Ion Arieşanu prend place comme une tentative réussie d'aborder, avec les moyens d'une prose moderne d'investigation psychologiques, le monde assez peu étudié, mais si riche en suggestions narratives des « hommes du charbon ». Roman de la passion créatrice, Un bonheur compliqué *donne en même temps une intéressante image du dynamisme d'une vie sociale qui est celle de la solidarité et d'un incessant effort de progrès.*

CONSTANTIN CĂLIN

RADU COSAŞU :

« ON EN RÉCHAPPE A 33 ANS »

Les journaux littéraires roumains s'étendirent longuement naguère sur l'intrusion dans la littérature de certains procédés et de certaines situations spécifiques du reportage. Ce phénomène s'explique par la formation des auteurs qui, avant de s'attaquer au récit ou à la nouvelle, sont d'abord passés par l'école du journalisme. Radu Cosaşu est dans ce cas, et l'un de ses derniers ouvrages, « Les Nuits de mes camarades » en témoigne, formant la transition du reportage à la littérature de fiction et réalisant la symbiose du reportage et de la nouvelle. La plupart des récits de ce volume sont des confessions ou des monologues intérieurs construits autour d'un noyau sommaire et dont le déroulement met surtout en évidence les raisons éthiques sous-jacentes des attitudes humaines. Dans le recueil de récits et de nouvelles intitulé « On en réchappe à 33 ans » *(Omul după 33 de ani scapă), l'auteur reste fidèle à son procédé favori, celui de la narration à la première personne. Le personnage principal est presque toujours l'auteur, aisé à repérer lors même qu'il se dissimule sous un nom d'emprunt ou qu'il imprime à son style un surplus d'objectivité. Cependant Radu Cosaşu n'atteint jamais au détachement parfait car il se trahit par la sincérité de ses interventions et par l'attachement qu'il témoigne à certains personnages au détriment de tels autres qu'il répudie. Il est à la fois le narrateur, personnage subjectif, et le « raisonneur » et joue tous ses rôles simultanément avec le même sérieux. Dans la peau de chacun de ses héros, Cosaşu en appelle au fond éthique des rapports humains car l'un des procédés fréquemment employés dans ce volume consiste à permettre aux personnages de se réaliser sur le plan social et à opposer deux comportements.*

Cette manière est flagrante dans « Un acheminement possible vers la sagesse », « La Bombe » ou dans « Mardi ou mercredi ». La première nouvelle a plus de rondeur, qui retrace les destinées de deux anciens camarades de faculté dont le premier, mû par l'ambition, tire parti de son charme et des sentiments d'amitié du second. On ne demande pas au lecteur de prendre parti; l'action est explicite, le coupable est condamné tout au long du récit. La satire, ici sous-jacente, se déploie nettement dans les deux autres nouvelles. L'une d'elles décrit la « réussite » d'un personnage qui sait tirer profit d'une certaine conformation physique; la seconde prend prétexte de la dispute de deux critiques rivaux pour en tirer les conséquences les plus grotesques. Ces nouvelles s'apparentent par le sujet et la technique à deux autres intitulées le « Fardeau » et « Amok ». On y établit pour chaque personnage une fiche morale, minutieuse et en tout point personnelle, où les observations de l'auteur figurent auprès des renseignements fournis par les intéressés. A la sincérité de ces derniers ou, plutôt, à une certaine bonne foi, à une certaine naïveté (feinte) qui s'enthousiasme devant certaines valeurs et certaines vertus répondent, au pôle opposé, l'imposture sociale, sentimentale, intellectuelle. C'est sur cette imposture que s'exerce de fait le regard critique de l'auteur. Cosaşu proclame sa foi en l'amitié, en la justice, avoue son goût pour Molière et pour Tchékov, ne dissimule pas le trouble que provoque en lui le souvenir de ses premières amours et s'attend néanmoins à être montré du doigt et à se voir accusé d'une sensiblerie désuète, dénuée de tout raffinement. De là le sous-texte polémique de la plupart des nouvelles de ce volume, engagé de la façon la plus totale et la plus explosive. Si les motifs sont empruntés à la banalité de la vie quotidienne, ce n'est point par amour du fait dépourvu de signification, mais par dédain du sujet proprement dit. L'action racontée, condensée pourrait donner l'impression du déjà lu, comme, par exemple, dans « Premières amours » le souvenir d'amours d'enfance ni plus insolites ni plus fouillées que dans d'autres récits. Il me plaît cependant d'imaginer que l'auteur a voulu nous en dire plus long par la description lucide de ce jaillissement sentimental. Un sens psychologique très fin rapproche par endroits des situations dont un esprit commun se refuse à admettre la coexistence: un garçon embrasse une jeune fille tandis que son père subit une crise cardiaque dans la chambre voisine. L'univers des enfants — et, implicitement, celui des amoureux — refuse de côtoyer le drame de la maladie, de la mort, de la guerre.

D'autres récits du même volume mettent en relief la justesse de l'observation, le goût du détail, du trait qui cerne l'objet. Radu Cosaşu n'est pas un « styliste » aux phrases mousseuses, savoureuses, pittoresques dont un seul mot suffit à évoquer une ambiance. Ses descriptions sont contraintes de revenir sur les objets, de les entourer de cercles concentriques. Cependant le trait vif et rapide confère au récit un mouvement et une acuité sensorielle hors du commun. Les personnages s'expriment en phrases saccadées, avec une grande abondance verbale, qui reflète le style du prosateur. Celui-ci étant un narrateur — sujet, le texte est dramatique; une avalanche de détails bouscule dialogues et monologues, portraits et aveux, et supplée souvent à l'action, trop terne, et à l'analyse, trop superficielle. La nouvelle qui donne son titre au volume ne consiste qu'en dialogues légèrement satiriques et frôlant l'absurde. « Granit », au contraire — le récit peut-être le mieux venu du livre — n'est fait que de portraits, d'ambiance, et l'on y retrouve naturellement cet alliage de sentiment et de lucidité, cher à Cosaşu. La connaissace authentique et concrète de la bourgade transylvaine avec ses honnêtes pâtisseries d'où s'échappe le paisible fumet du café au lait, avec ses grandes portes cochères derrière lesquelles vous guettent d'invraisemblables surprises, avec la grand-place sévère où s'élève le clocher de la cathédrale, en d'autres termes cette ambiance dont nous parlions

tout-à-l'heure, porte la griffe d'un écrivain dont le talent ne s'exerce pas toujours sur un sujet assez riche.

DAN CRISTEA

MATEÏ CĂLINESCO:

« ESSAIS CRITIQUES »

Les essais ne sont souvent que les canots de sauvetage d'une documentation fragile. Ce n'est pas le cas pour ceux de Mateï Călinesco qui possèdent l'élégance et la désinvolutre spécifiques du genre non moins que l'équilibre d'une informaton bien dosée. En cela, l'auteur perpétue une belle tradition humaniste, illustrée dans les lettres roumaines par Tudor Vianu et George Călinesco. A Tudor Vianu, (l'Ecrivain Tudor Vianu), *Matei Călinesco reconnaît le don, propre à l'humaniste, d'être « un grand sympathique » pour qui la rigueur devient « une forme de la compréhension, voire une forme du don de soi et de l'amour », lequel revêt les textes d'une « poésie sous-jacente et secrète » et fait de leur auteur un « poète de la culture ». L'admiration de l'essayiste va aux érudits qui surent convertir leur vitalité en expression livresque sans y renoncer pour autant. Le type favori du critique est ici G. Călinesco dont il retient outre le tempérament solaire, méridional, « cette intime alliance de la vitalité et de l'érudition, qui s'ajoute à une « immense aptitude à vivre sur le plan intellectuel et à rendre sensible à ses contemporains le passé culturel du monde* (G. Călinesco ou la vocation du critique). *Il étudie les mêmes caractères chez un grand nombre d'auteurs étrangers et roumains. C'est ainsi qu'il fait un méditerranéen par excellence du poète symboliste Ion Minulesco, ce bohème qui n'avait pas la vocation du drame. L'incompatibilité structurale de Minulesco avec un courant qui suppose la vocation de la souffrance amène le critique à traiter le poète de paradiste du symbolisme* (La Personnalité de Minulesco). *Trait significatif, le critique souligne l'humour du poète. Mateï Călinesco réhabilite la vocation de la joie, du rire, du sourire; cette vocation ne le cède en rien à celle de la souffrance, et la jovialité n'est pas moins génératrice d'art que la souffrance. Matei Călinesco prouve que l'humour est une « forme de la sympathie, voire de l'amour ». Ce critique qui refuse l'angoisse commente avec enthousiasme l'œuvre (notamment les nouvelles) de D.H. Lawrence pour ce qu'elle exprime précisément la sensation d'une vie torrentielle: « La joie esthétique que j'éprouvai me semblait revêtir le sens d'une joie vitale. J'ai fait peu de lectures aussi réconfortantes et qui, par-delà les frontières de l'esthétique, m'aient, comme celle-ci, porté à faire aussi joyeusement confiance à la nature, à croire à sa profondeur inépuisable et éternelle ». Il ne justifie guère autrement son admiration pour Dylan Thomas, ce « grand poète des préceptes vitaux ». L'œuvre d'art idéale selon Matei Călinesco serait une intéressante synthèse de vitalité solaire, méridionale et d'intellectualisme actif, soit sous sa forme directe d'esprit critique et de réflexion esthétique, soit sous l'aspect de l'ironie et de l'humour.*

Les Essais critiques—*Eseuri critice—(Éditions Littéraires) ont le privilège d'exprimer nettement les idées d'un des représentants les plus notoires de la nouvelle critique roumaine. Le groupement des essais n'est pas l'effet du hasard, on y sent la présence d'un esprit tutélaire logique qui s'arrange pour former, d'un essai à l'autre, une chaîne des idées favorites de l'auteur. C'est là une des particularités composant ce que le critique nomme dans l'introduction la « poésie critique », c'est-à-dire la participation intégrale (affective et sensorielle) à l'acte critique: « Chaque fois que je lis un ouvrage de critique, je tâche d'aller au-delà de la méthode et de découvrir, si possible, la cohérence intérieure, secrètement poétique d'une personnalité qui s'est livrée au dangereux et difficile exercice de la lucidité. La poésie à laquelle je me réfère — poésie rare et pleine de noblesse — peut jaillir — quelque paradoxal que cela paraisse — d'une analyse apparemment glaciale, fût-ce d'une simple et humble date historique mentionnée dans un contexte donné. » Cette cohérence intérieure, impliquant un « programme » critique et une échelle des valeurs personnelles, fait tout le prix d'un volume qui confirme le don de pénétration, d'association et de discussion du critique, et cela, surtout dans les chapitres consacrés aux auteurs roumains:* le Ciel d'Eminesco, G. Ibrăileanu et l'universalité de la culture roumaine, Remarques sur Mateï Caragiale, Urmuz et le comique de l'absurde, Ion Vinea: Croquis. *Soucieux de ce que la critique roumaine appelait jadis le « grand style » de la culture, Mateï Călinesco étudie son objet en fonction des perspectives ouvertes par la littérature universelle. C'est ainsi qu'il extirpe sans hésiter l'humoriste Urmuz de l'armoire aux curiosités de l'histoire littéraire pour en faire un remarquable précurseur du comique absurde à la manière de Ionesco et le créateur d'un univers artistique parfaitement unitaire. Le critique se sent généralement attiré par les écrivains capables de jouer sur plusieurs registres (Ion Vinea, G. Călinesco) ou qui en maîtrisent souverainement un seul (Tudor Arghezi), Mateï Caragiale, Ion Minulesco. Aussi veut-il voir placer au rang qui leur est dû les écrivains prétendus difficiles dont la compréhension exige une culture littéraire à part, ces écrivains « livresques » qui s'adressent à un public plus restreint. Le critique estime que par ses valeurs d'expression et de style, cette sorte de littérature forme l'un des caractères fondamentaux des cultures raffinées, organiquement et parfaitement constituées, et qu'elle représente un vif stimulant pour l'artiste qui a moins foi en son inspiration qu'en la force créatrice de la lucidité. C'est pourquoi un auteur aussi précieux que Mateï Caragiale se voit accorder les mêmes honneurs — et pour les mêmes raisons — qu'Edgar*

Poe (analysé dans l'essai intitulé Les structures du fantastique dans la prose d'Edgar Poe). *Selon Mateï Călinesco, le « grand style » se définit par le rang qu'occupe dans la hiérarchie des valeurs culturelles la conscience que l'artiste a de soi. C'est la condition même de la réceptivité artistique et de l'intégration des formules nouvelles ou de la technique littéraire, la condition fondamentale de l'assimilation organique du nouveau dans l'art.*

MIHAÏ UNGHEANU

ION NEGOÏȚESCO:

« ÉCRIVAINS MODERNES »

Le critique littéraire Ion Negoïțesco vient de réunir en un volume paru aux Editions littéraires les études et les articles principaux qu'il écrivit au cours des vingt dernières années. C'est ce que les peintres et les sculpteurs appellent une rétrospective triée sur le volet et, tout comme chez eux, ce sont les dernières œuvres qui dominent. Dans son introduction, l'auteur précise que la notion « d'écrivains modernes » est ici entendue dans le sens le plus large car elle s'étend aux écrivains classiques dont les œuvres sont modernes par certains côtés ou à ceux dont l'influence se fait sentir dans la littérature actuelle.

Le livre, divisé en plusieurs chapitres — Ecrivains classiques, Poètes modernes, Prosateurs et dramaturges modernes, Critiques modernes, Jeunes poètes d'hier, la Poésie contemporaine, Varia — *se clôt par une* Annexe *où l'auteur s'interroge sur l'avenir de la littérature. Chacun de ces grands chapitres mérite ample examen; l'espace réduit dont nous disposons nous interdit toutefois une opération aussi laborieuse. Aussi nous bornerons-nous à caractériser brièvement le critique, tel que nous le révèle sa physionomie intellectuelle dans* Les Ecrivains modernes.

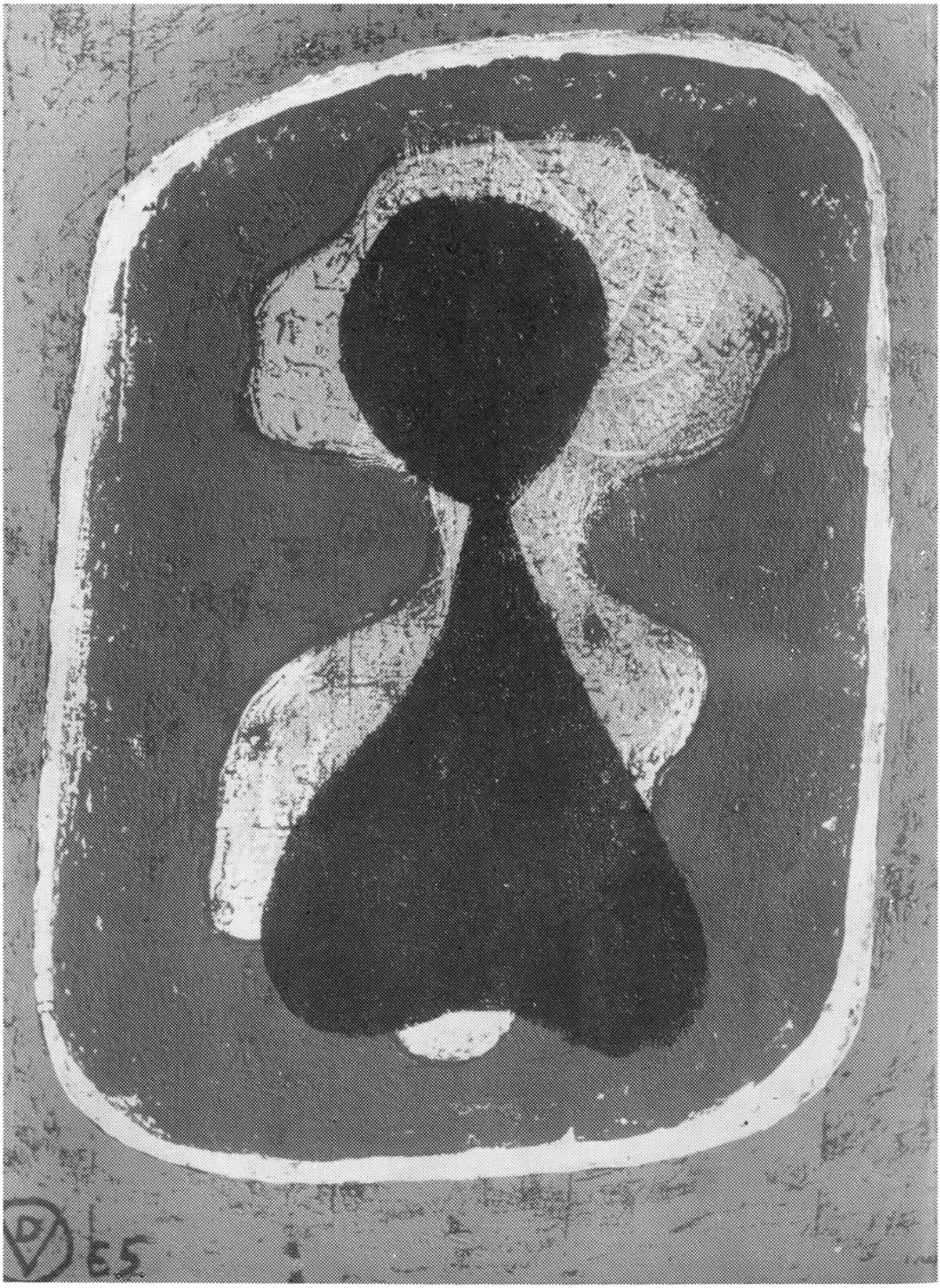
En général, la critique oscille dangereusement entre deux extrêmes qui sont une audace catégorique et une hésitation qui répugne à conclure. Dans les deux cas on pourrait parler d'une crise de contrôle, de l'absence ou de l'excès d'un élément-étalon. Or Ion Negoïțesco prouve son authentique vocation de critique par la sûreté avec laquelle il contrôle ses propres affirmations. Ce trait est frappant à la première lecture; le critique, au reste, possède une force de persuasion très accusée dans tous ses jugements. Et cela, qu'il s'agisse d'auteurs classiques, comme Dimitrie Bolintineanu, Grigore Alexandresco, Duiliu Zamfiresco, Calistrat Hogaș, d'auteurs contemporains et modernes, tels les poètes George Bacovia, Adrian Maniu, Lucian Blaga, V. Voiculesco, Geo Dumitresco, Nina Cassian, Maria Banuș, ou les prosateurs Hortensia Papadat-Bengesco, Ionel Teodoreanu, Radu Tudoran, Ștefan Bănulesco, ou encore de ces grandes et complexes personnalités nommées Nicolae Iorga, G. Călinesco, Camil Petresco, Mihaï Ralea. Avec sa vaste culture et sa remarquable logique, Ion Negoïțesco produit spontanément la couverture-or de la monnaie fiduciaire émise par sa première assertion. Ainsi la découverte d'éléments modernes et d'avant-garde dans les vers du révolutionnaire romantique Dimitrie Bolintineanu (l'étude consacrée par lui à ce poète est d'ailleurs ce que l'on a écrit de mieux à son sujet) amène le critique à rapprocher celui-ci des grands poètes roumains de nos jours.

La vérification opérée par Ion Negoïțesco joue un second rôle actif. Le critique ne se laisse jamais guider par les opinions consacrées, émises sur les valeurs de la littérature roumaine. Il les soumet toujours au courant d'une réflexion vive et tranchante, et ajoute de nouveaux traits, surprenants de finesse, à des phénomènes que l'on croyait connaître. On a répété bien souvent qu'Alexandru Macedonski était un poète de talent, mais un poète inégal. Personne pourtant n'a mis autant de pénétration, autant de ténacité à saisir le filon précis de la valeur qui, chez ce poète, court même à travers le roc inerte de ses échecs.

Dans le cas de Macedonski, le contrôle s'exerce sur certaines intuitions extrêmement aigues et persévérantes, qui abondent dans l'œuvre du critique. Ion Negoïțesco saisit finement le timbre des sonorités — l'étude consacrée à Bolintineanu est d'ailleurs intitulée: Bolintineanu et les sonorités de la poésie moderne. *Dans ce domaine, ses antennes sentent imperceptiblement les variations mêmes de registre, d'un mot à l'autre. Son analyse d'un poème de V. Voiculesco témoigne d'une stupéfiante micro-précision du diapason critique à l'aide de quoi il identifie dans ce poème le « son des poésies de Al. Vlahuță (aux résonances éminesciennes), ainsi qu'un son élevé et pur, évocateur du timbre de l'Allemand Angelus Silesius. Des intuitions de cet ordre sont toutefois soumises à l'épreuve suprême des exemples. Impitoyable et généreux tout ensemble, la lucidité en éveil, mais toujours chaleureux, Ion Negoïțesco saisit toutes les faiblesses des écrivains analysés. Même alors nous reste sensibles la sympathie et la compréhension humaine avec lesquelles il prend contact avec l'œuvre littéraire. Ses jugements se trouvent toujours renforcés par la qualité de l'expression qui ne renonce ni à ses vertus synthétiques et démonstratives, ni à sa puissance de suggestion lyrique, dans une sorte de rigueur paradoxale et détendue d'où naissent précisément les accents les plus captivants.*

De ce livre, si vivant et si actuel sous sa forme de rétrospective, de ce propulseur d'idées nouvelles et profondément personnelles sur les aspects représentatifs de la littérature roumaine moderne, jaillit la voix éloquente d'une réelle passion et d'une vocation de critique.

EDGAR PAPU



VASILE DOBRIAN : Portrait d'une inconnue (gravure)

← SPIRU SĂBIESCO : Attente (pierre)

● AL. CĂPRARIU: « LES CERCLES DE L'AMOUR ». Romantique, épris de solitude considérée en tant que condition nécessaire au souvenir, Al. Căprariu rêve à l'harmonie parfaite, idéale, avec soi-même et avec la femme aimée: « Mets ta montre à l'heure de la mienne / juste à l'heure de la mienne / — ni en avance ni en retard / — soyons toujours nous-mêmes / que jamais n'existe pour nous / les mots trop tôt / ou trop tard.» Cependant « les Cercles de l'amour» (*Cercurile dragostei*, Edit. de la Jeunesse) reconstituent un itinéraire sentimental avec le surplus de lucidité que confère le fait accompli; de sorte que ce n'est pas l'illusion mais la lucidité qui survit à l'expérience. Dans le beau poème intitulé *Les Neiges Proches*, la métaphore-pivot peut être interprétée dans ce sens: il fut un temps où la route du couple ressemblait à une feuille immaculée. Rien n'avait altéré la blancheur candide des neiges. Mais le temps s'est écoulé et voici qu'au passage, les ours, les sangliers ont éparpillé la neige et ont gravé les signes du nouvel âge d'aimer: « Il y aura des neiges. Qu'elles viennent. Immenses. Attendues, / Un blanc incendie éclaté, vaste empire de sel, et à côté, les traces, d'amour enivrées / effaceront leurs contours, en peu de temps, dans le soleil / comme se sont perdues depuis des siècles d'innombrables traces anciennes / mais l'amour éternel a rajeuni son être / en de jeunes corps sveltes qui, épaule contre épaule / s'avancent dans le temple que la nature élève pour eux.» *(Les Neiges proches)*. C'est en somme le leit-motiv du volume. Bien que Al. Căprariu reconnaisse au processus spirituel une permanence régulatrice, le déclin de la passion ancienne n'implique pas, chez lui, l'aube d'une passion nouvelle. De la sorte, l'acte par lequel s'effectue la séparation d'avec un passé sentimental mouvementé se présente plus dramatiquement et avec d'évidentes résonances émotives: « Où sont mes yeux d'alors, miroir fidèle à toi? / Où est mon cœur vibrant aux lumières d'autrefois? / Visage fragile . . . / Déjà t'enlace la forêt de l'oubli dans ses serpents sans nombre / Et longues sont les ombres» *(Où?)* La continuité, en tant qu'expression de la liaison avec le passé inspire *l'Automne des grands-parents* (à son tour variation sur le même thème que *Relief*, poésie qui, dans la plaquette, précède celle-ci de quelques pages), mais on y trouve chantée aussi la fusion avec l'avenir, avec la certitude pleine de promesses de l'heure, non encore accomplie. *La Trace* circonscrit le devenir de l'état d'esprit dans une cadence gaie, et simplifie quelque peu le dilemme sentimental au moyen d'une conclusion vaguement moraliste: « De ce qu'avons voulu tour à tour / Chez nous deux n'est demeurée / Qu'une douce lumière nacrée / Signe de nouvelles amours.» Méritoire dans son ensemble, la plaquette se distingue aussi par un effort évident vers la clarté et le rythme mélodique.

● DARIE NOVĂCEANU: « LE TEMPS ET LES OISEAUX ». Darie Novăceanu se préoccupe, lui aussi, de l'âge des sentiments, ou, plus exactement, de leur durée. Serait-ce l'obsession de la nouvelle génération? En tous cas, le jeune poète s'exprime dans ses titres mêmes en célébrant dans ses poèmes *les Saisons du pays*, *Aussi tard que possible* et *les Semences du mouvement* (pour ne rappeler que quelques-uns d'entre eux) la durée des sentiments, leur permanence intérieure. Homogénéisée dans ce qui définit la profondeur de la vie individuelle, l'impression communiquée à la surface se rapporte au mystère biologique et cosmique. Darie Novăceanu la cristallise d'une manière très suggestive: « Semences du mouvement, esquisse / d'idéal, transfigurées / dans les angles des ailes déployées / dans le sommeil des vents / dans l'espace de deux heures / ou dans celui de quatre saisons / avec amour jumelées: / vous qui ignorez sans cesse / la fin dans les sables de la mer / et jamais ne vous en retournez / par le même chemin / ô vous oiseaux, pensées dissipées . . .» Il est évident que par la spiritualisation, l'histoire millénaire a sensiblement élargi notre horizon et que, dans ces conditions, nous ne saurions rester sourds aux légendes et aux mystères de la nature. Ainsi donc, le symbole traditionnel se trouve modifié, afin de consigner, dans la perspective du présent, la fonction humaine active, de création: « Nous construisons nous-mêmes les saisons / En les plaçant dans l'ordre indiqué / par les cycles de nos victoires.» Le sentiment du temps se colore en fonction du tempérament de l'artiste. Darie Novăceanu n'est pas un frénétique, un explosif. Le plus souvent, ses accents sont élégiaques. Ses allégories qui se succèdent calmement, ne se distinguent pas par leur dynamisme. Dépourvu de tout rhétorisme, le poète songe à la condition du temps, à son implacable écoulement, avec une sorte de pathétisme retenu, propre à la poésie réflexive. « *Le Temps et les Oiseaux* (Timpurile şi păsările — Editions pour la Littérature) répond à cette température lyrique avec l'art et le raffinement dans l'expression que le poète a acquis au cours de ces dernières années. Poète de la durée, il fait du mot, dont il extrait l'essence, ou plus exactement avec l'essence duquel il construit, un véritable pont entre « l'âme et la pensée.»

● NEGOIŢĂ IRIMIE: « JEU DE PLANÈTES, NOSTALGIE D'INFINI ». Destiné aux jeunes lecteurs, *Jeu de planètes* — Editions de la jeunesse, invite à un voyage sans mystères à travers les forêts et les rivières, les prairies vertes et les champs au bruissement soyeux. Le poète est un bucolique, un descriptif. Sous nos yeux se déroule le paysage bien connu de la terre que nous foulons. Cultivant une poésie au noyau anecdotique, Negoiţă Irimie note ses réactions devant la fragilité picturale et l'atmosphère comme dans *Funiculaire au pays des Motzi* et dans *Dans les montagnes*. Dans ces compositions d'une vaporeuse sensibilité, nous trouvons des vers qui évoquent le délicat murmure d'une source, à la musicalité insinuante: « Nous traversons les monts / Le train lance son appel / Brisant le pompeux silence des sapins / La forêt devient sonore / Et à peine le son s'entend-il encore / Puis il se brise / Comme

une aile.» La pluralité de ces tableaux s'associe heureusement aux effets euphoniques. Le second volume de l'auteur: *Nostalgie d'infini (Dor de infinit)*, d'une structure plus unitaire, utilise aussi des moyens poétiques plus substantiels; il témoigne sincèrement de la fusion du moi lyrique avec « l'infinie cavalcade» de l'époque. C'est, en somme, un dialogue incessant avec le temps et ses changements. La spirale symbolique du renouveau et du rajeunissement éternel, est chantée comme un signe des âges que traversent des vents rafraîchissants. « C'est ici l'arbre, c'est ma jeunesse / Un âge en spirales tordu / Vois le temps faisant des tourbillons / Symbole du renouveau.» Le sentiment de participation à la perpétuelle métamorphose qu'impliquent les actes révolutionnaires, transparaît dans quelques poésies remarquables et confère à la plaquette un caractère d'authenticité. Dessinant au crayon de beaux massifs ou imaginant en de faux exorcismes l'arrachement au charme attirant de la rêverie, le poète exige sans cesse de lui-même un engagement actif, une présence vivante parmi ses semblables, ainsi qu'il le dit lui-même: « Que d'un point à l'autre se meuve l'horizon / Moi, derrière lui, comme les bandes de chercheurs d'or / Sous la tente je lui cache le ciel haut encor / Et dans sa poche j'entre avec effraction ».

H. Zalis

● WERNER BOSSERT: « ISOTOPES ». Poète de langue allemande, de Roumanie, Werner Bossert appartient à la génération grandie à l'époque de la seconde guerre mondiale. Il fait figurer, dans nombre de ses vers, des épisodes autobiographiques, reflets d'une époque tourmentée. Dans les volumes *Le torrent de la vie* (Strom des Lebens — 1956) ou dans *Les étoiles demeurent* (Sternen bleiben — 1963) retentissent des échos du journal lyrique paru en 1959 sous le titre de *Nuit brûlante, jour florissant* (Glühende Nacht, blühender Tag). Un recueil de 72 *sonnets* publié en 1964, révèle la maîtrise artistique de ce poète de formation classique, et une excellente traduction due à Ştefan Aug. Doinaş le fait connaître aux lecteurs roumains *(Poésies* — 1965). Dans son nouveau volume (*Izotopi* — Éditions pour la Littérature — 1966), le poète apparaît comme un méditatif, contemplant l'univers avec une joie tranquille, suivant sagement l'inexorable écoulement du temps, la dialectique de l'intégration de l'existence humaine dans les cadences de la matière universelle. Des images d'une grande luminosité, parfaitement ciselées, dégagent une maturité sereine, acceptant les tempêtes comme une nécessaire interruption des existences calmes. Le poète fait preuve d'une intuition raffinée dans la suggestion des sons et des couleurs, dans l'intensité de certaines poésies résultant de la fusion avec un paysage surpris dans des nuances subtiles. Et les titres donnés aux cycles répondent au désir de dégager les ressorts mystérieux des choses: « *Ce que l'on entend, Ce que l'on éprouve, l'Insaisissable, Ce qui ne peut être pesé . . .*» Mentionnons comme caractéristique de la manière du poète, un groupe de neuf poèmes brefs, habile exercice de virtuosité, intitulé *Neuf isotopes sur les roses* (Neun Rosenisotopen), parcourus d'une tendresse mélancolique pour les valeurs symboliques de la fleur: « Détachée / de toute apparence / et solitaire, fleurit / la rose amère, / l'humanité.»

● IOANID ROMANESCO: «SOLITUDE À DEUX». Ayant publié, en 1961, certaines de ses poésies dans quelques revues littéraires, Ioanid Romanesco débute à 29 ans par un volume (*Singurătatea în doi* — Editions Littéraires — 1966), qui nous le montre encore en pleine effervescence de recherche. Des vers, témoignant d'un tempérament original, voisinent avec des créations lyriques construites avec plus d'artifices. Si l'hypostase de la solitude, de la non-communication laisse parfois l'impression de l'ostentation crispée, le frisson de l'authenticité jaillit là où Ioanid Romanesco, secouant les attitudes de« poète damné», exprime une soif de vie intense, dominée par l'effort constant de connaître, d'atteindre à l'essence des choses. C'est ainsi que dans *Exubérance, Un printemps fantastique*, il « ennoblit d'idées» et offre l'euphorie des certitudes: « Je serai l'homme le plus grand / . . . les rues ne me suffiront plus, ni les voies ferrées ou aériennes; / je marche à travers tous les continents . . .» Et dans *Convention*, les arbres . . . « à travers lesquels la sève jaillit colérique / . . . sans les sécher avant l'heure . . . / tous les arbres / . . . fusillant l'air, / avec des oiseaux» sont un symbole d'une vie pleinement vécue. Dans cet âpre univers viril, on distingue une émouvante obsession de pureté, de beauté intérieure, que l'on n'obtient pas sans un effort vers le perfectionnement: « Il n'est rien au monde que je reçoive pour rien / hors la lumière du soleil. / Mais de cela aussi je reste redevable / de la lumière que je porte en moi / et je ne pourrai m'en acquitter jusqu'à la mort.» *(Ecce homo)*.

● HORIA ZILIERU: « ORPHÉE AMOUREUX ». Des coordonnées lyriques de ses premiers volumes *(la Flûte*, 1959, et *les Fleurs du jeune cornouiller*, 1961), Horia Zilieru a conservé, dans son nouveau recueil de vers (*Orfeu îndrăgostit*, paru en 1966 aux Éditions Littéraires), la propension à l'harmonie et aux symboles folkloriques ainsi qu'un certain hiératisme nostalgique qui perce sous l'évocation des paysages roumains *(le Pays de la Nostalgie, Portes en Valachie)* et des monuments artistiques qui sont devenus l'essence intime de ce sol: « l'Eté, nous franchissions la porte de Brancusi . . . / Mais nous nous heurtions à un signe: tracée par le soleil /, une colonne jaillissait des piliers ornés de losanges, entourant la terrasse / Et notre porte était inscrite dans la paume de nos mains» . . . Les vestiges des époques défuntes sont tracés à la plume en traits délicats; des ombres du passé naît une émotion, soulignée par le titre de quelque poésie: *Bouffonnerie sentimentale*, par exemple. L'automne demeure la saison favorite de l'auteur dont l'âme est sensible à une certaine amertume, légère comme la brume et suggérée par des bribes de questions restées sans réponse *(Avant-première d'automne, C'est ainsi que les choses se passent en septembre, le Départ de l'automne et l'arrivée de l'hiver)*. Le présent volume indique le chemin parcouru par le poète: plus heureux dans le choix des sujets adaptés à son tempérament, il s'efforce à l'économie verbale et à la concision de l'imagination; c'est là un profit certain. Horia Zilieru mêle les expressions

modernes au langage quotidien et au verbe poétique traditionnel pour créer un rythme nerveux dans le climat féerique de ses rêveries.

Marina Spaco

● CONSTANTIN NISIPEANU: « CHÉRISSONS NOS RÊVES ». L'expérience du surréalisme, acquise au temps de sa jeunesse *(le Livre aux Grimaces*, 1933; *Métamorphoses*, 1934) permet à Constantin Nisipeanu, parvenu à sa pleine maturité poétique, de jongler avec les images d'une façon surprenante. Ce n'est toutefois qu'en apparence que ces images bénéficient de la liberté d'une dictée euphorique: en réalité, organisées en symboles, elles en subissent les rigueurs. C'est la vibration lyrique à la vue du paysage transformé par l'homme qui en assure la cohérence: « Au-dessus des montagnes, à Vidraru, dans toute la vallée / entre ciel et terre s'était installé un véritable / orchestre de nuages. Le piano glissait étrangement / sur une trompette de neige infinie / Les doigts de feu des éclairs / cherchaient de minuscules touches et l'air se remplissait / de sonorités prolongées. Soudain, les nuages / renversèrent une harpe dont les cordes liquides / vinrent inonder la fraîcheur du sol». Ou encore l'aspiration à la pureté éthique: « Des hommes sont passés devant nous / de toutes les tailles. / Les uns sveltes, les autres plus vifs / d'autres encore qui se transformaient en clochettes / Quand on les soulevait au-dessus de la fenêtre. / Des hommes qui se transformaient en pluie / dès qu'on avait sommeil . . . ». Il y a, dans ce dernier volume de vers de Constantin Nisipeanu (*Să ne iubim visele* — Éditions littéraires), une captivante ouverture de plans, un large souffle affectif, qui s'ajoutent au culte permanent de la lumière pour ranger le poète au nombre des privilégiés qui jouissent d'une éternelle jeunesse. Son optimisme foncier s'exprime tant dans les hymnes pathétiques, que dans ces grandioses perspectives cosmiques, converties en éléments familiers. Je m'en voudrais de passer sous silence le cycle intitulé *Quand ta beauté*, où l'érotisme du poète se sublime dans le sens du panthéisme, tandis que les traits de la bien-aimée jettent leur éclat à travers toutes les beautés de l'univers.

Camil Baltazar

● ION RAHOVEANU: « PAYS DE CHANSON ». Cultivant un vers lapidaire et moderne, sans être tenté par de nouvelles expériences prosodiques, Ion Rahoveanu manifeste une fois de plus, dans ce livre (*Țară de cîntec* — Editions littéraires) une attraction non démentie vers la poésie d'inspiration patriotique. Tout le cycle intitulé *Octaves* est une suite de poésies que domine un sentiment optimiste de l'histoire. Les réalités contemporaines communiquent intimement avec celles, devenues légendaires, d'un passé rempli des combats menés pour la dignité de la nation: « Ta terre est le linceul/recouvrant les voïvodes / de la bravoure du peuple / pays de bonheur tragique». Un calme méditatif, l'équilibre que procure une claire vision historique, ainsi que la discrétion de l'expresion, épargnent au vers la redondance de la rhétorique. Dans la poésie d'amour (du cycle *Eros*), Ion Rahoveanu a des timidités juvéniles, qui produisent de brusques changements de tonalité, du chuchotement gracile, propre au madrigal, on passe à la confession passionnée, traversée d'accents douloureux ou simplement impatients. La bien-aimée est une illusion, attendue « dans la ville chaude et sphérique»; les adolescentes d'autrefois demeurent dans le lointain des souvenirs ou bien sont suivies avec un sourire nostalgique dans l'évolution de leur destin. Il y a dans ces pages un refus constant de la souffrance, qu'une chaste prudence essaie de prévenir, par un appel à la conservation — ou à la redécouverte — de l'harmonie du couple: « Terminons en nous retrouvant / la chanson de la douleur et du vol / Tant pis s'il y a du brouillard / et si à nos tempes blanchissent les pressentiments . . . » C'est dans le sentiment suprême de la solidarité que se trouve, finalement, le pouvoir de surmonter la crise de l'éloignement: « Si je t'appelais d'un bout du monde / tu m'entendrais à l'autre et tu viendrais: / Si tu m'appelais d'une constellation/ par un écho je te répondrais d'une autre.» Ce sentiment confère à tout le livre une tonalité lumineuse.

● DOÏNA SĂLĂJAN: « VERS ». Dans ses premières poésies, Doïna Sălăjan apportait une chaude vibration sentimentale, où se mêlaient la pureté romantique de l'adolescence et une franche sensualité. Les *Vers* d'aujourd'hui *(Versuri* — Editions littéraires) ne la démentent pas, bien que la poétesse, après avoir dépassé ses expériences peu concluantes de jeunesse, ait acquis une certaine pondération dans ses enthousiasmes. De ces pages se dégage parfois, comme d'un journal intime, une légère nostalgie, un peu poussiéreuse; les souvenirs viennent y discipliner des élans secrets vers l'aventure. La sagesse de l'amour provient d'une sensualité cicatrisée. Dans *Nocturne* la tristesse de la poétesse se réfugie dans l'ambiance d'une ville à demi-médiévale, avec ses tours à horloges et ses vieux fiacres. L'âge d'à présent est ressenti comme un besoin de recueillement quelque peu pénitent, la nécessité d'un nouvel examen du passé; ainsi seulement pourra être sauvé des cendres tout ce qui constitue un surplus durable d'humanité. Il existe cependant des circonstances où les souvenirs provoquent un spasme douloureux qui ne peut être réprimé et qui devient un cri pathétique: « Qui caresse à présent ton beau front, mon aimé / Qui donc, d'une lèvre ardente ferme tes grands yeux?/ Qui connaît leur lumière à la fois verte et bleue . . . » *(l'Heure vespérale)*. Parfois aussi, la poétesse, prise d'un besoin organique de renouvellement, parvient à s'arracher à la prison des drames intimes. La communication avec les étendues solaires, où mûrissent les fruits agrestes, l'exaltation de l'effort solidaire des hommes de son pays, lui apportent un timbre lyrique nouveau. « Je glorifie la peine engendrant des merveilles, / Les lois de la nature où les traits sont parfaits / Et la main qui répare ce qui se dépareille / Et la beauté qui rend l'humanité meilleure.» *(Harmonie)*. La musicalité habituelle des vers de Doïna Sălăjan prend des éclats toniques; les gestes de l'adolescente romantique d'autrefois, sans renoncer à la grâce d'une féminité épanouie, reconquièrent leur vivacité.

Emil Manu

● TRAÏAN COŞOVEI: « MON JEUNE ULYSSE ». Ce roman, (*Tînărul meu Ulise* — Editions Littéraires) aurait été une biographie si les détails narratifs l'avaient emporté sur les effusions lyriques. Tel qu'il est, c'est un portrait. L'auteur se fait le chroniqueur de son ami, l'artiste dénommé Ulysse non pas celui qui trouve la route de l'Ithaque, mais l'Ulysse fait pour errer sans fin sur les mers, attirés par les sirènes et qui finit par être tué sur un rivage désert. Une maladie ronge le héros et la mort qui l'accompagne depuis son enfance l'oblige à se hâter; elle lui fait craindre la solitude et amplifie en lui le besoin de bruit et de superficialité. Il attend gravement sa fin accablé par la peur que sa mort biologique ne soit en même temps une mort définitive pour l'artiste qui, en lui, ne s'est pas réalisé et pour lequel il n'y a pas de vie future. Fasciné par la personnalité ambiguë de cet artiste, Traïan Coşovei ne peut se détacher du héros et l'entoure d'une affection constante. C'est en cela que réside le charme du roman. Entre les épisodes épiques, le conteur, dont le portrait se reflète peut-être dans celui du héros, se livre à de véritables effusions sentimentales, qui témoignent de son attachement et de sa pitié envers un personnage trop faible pour la tragédie. Il n'a d'ailleurs pas l'intention de créer un tragique solennel, mais, pour ainsi dire, un tragique banal, quotidien. Le personnage qui raconte pleure son héros et, en dévoilant dès le début la fin inévitable, seule possible, élimine tout effet de surprise de la texture du récit, crée un style par la spontanéité du souvenir. Reconstruire le monde n'est pas le propos de Traïan Coşovei. Ce qu'il veut, c'est reconstituer certains de ses aspects selon les lois de Balzac et de Stendhal. Au réalisme psychologique traditionnel, il ajoute un lyrisme chaleureux à travers lequel le portrait « de l'artiste » perd l'auréole de force et de souffrance de la légende, au profit de la sinuosité et de la faiblesse humaines.

● THEODOR MAZILU: « L'ÉTÉ, SUR LA VÉRANDA ». Theodor Mazilu hésita d'abord entre la littérature dite sérieuse et l'humour. Il débuta par la satire, puis écrivit des nouvelles, des pièces de théâtre (rappelons *les Imbéciles au clair de lune* et *Somnolente aventure*) et publia deux romans: *la Barrière* et *les Jours de ta vie*. Dans son dernier volume, *l'Été, sur la véranda* (*Vara, pe verandă*, Editions de la Jeunesse), Mazilu pratique un humour doublé de gravité. Ses intentions ressortissent à la logique de La Fontaine, qui, entre les lignes, recommande ou discrédite une attitude et oblige le lecteur à prendre parti. C'est l'univers traditionnel du comique qui lui fournit situations et caractères: petits fonctionnaires accoudés à leur bureau ou devant leur bock, vieilles demoiselles. Ses procédés, l'auteur les emprunte à Caragiale. Les meilleurs récits de son dernier livre se distinguent par la subtilité avec laquelle il en use. Le récit qui donne son titre au volume décrit un cas de « bonheur » bizarre: c'est le bonheur d'être triste, d'être repoussé par la vie et haï par les hommes, de recevoir à tout moment la preuve de son incapacité, de son manque de talent, de ressentir l'absence de tout sentiment élevé. Mazilu montre que ce bonheur-là peut, lui aussi, remplir une existence. L'auteur prend son personnage au sérieux et nous décrit son drame sans nous adresser de clins d'œil destinés à nous avertir qu'il nous faut rire. Il s'agit là d'un humour dont l'essence consiste précisément à éviter tous les procédés comiques usuels. Il en résulte, dans presque tous les récits du volume, un produit complexe où la solennité du tragique se superpose au comique et finit par l'étouffer. Ainsi *le Chapeau sur la table de chevet* peut aussi bien être considéré comme le récit d'un drame authentique placé dans un cadre comique. Ce chapeau est le symbole de l'hypocrisie. En y renonçant, le héros prouve qu'il est capable d'adopter une ligne de conduite pleine de vivacité et d'humanité. Pourtant, ce sursaut de « révolte » est éphémère, et le non-conformiste finit par céder aux sollicitations de l'intolérance. Les autres récits procèdent eux aussi du comique de caractère *(le Devoir de posséder une garçonnière, la Cicatrice, Sincères regrets)*; plusieurs d'entre eux fustigent des vices classiques qui, insidieusement, prolifèrent sur le plan social et bénéficient de la complicité des êtres passifs.

Maria Luiza Cristesco

● ALEXANDRU JAR: « LAGARD LE MARQUÉ ». C'est l'époque mouvementée de l'entre-deux-guerres qui constitue le cadre historique et social du nouveau roman d'Alexandru *Jar*, *Lagard le Marqus* (*Lagard cel însemnat* — Editions Littéraires) dont le héros est un enfant trouvé dans l'un des faubourg de Jassy. Dès le moment où sa mère adoptive meurt, Ion Lagard devient le fils de tous et de personne. Les événements se déroulent selon le canevas des romans picaresques: sans cesse un autre refuge, un autre père, un autre maître, d'autres lieux, d'autres habitudes. Depuis son jeune âge, le protagoniste entame la lutte contre un monde injuste et méchant, avec, pour arme, la plus chétive de toutes: la candeur. D'où la question sous le signe de laquelle se déroule toute l'action: la candeur est-elle une arme dans le combat contre la brutalité, l'injustice et l'humiliation, une arme qui permette de défendre le droit à être un homme? Celui qui, dans les dernières pages répond « NON », est le héros lui-même. C'est à l'école qu'il souffre sa première douleur et sa première désillusion, car les enfants de son espèce ne peuvent y trouver place. Il essaiera tour à tour des métiers et des emplois différents, changeant de maîtres et d'amis chaque fois que son orgueil est blessé, sans esquisser cependant un autre geste de défense. Trompé dans ses illusions et ses attentes, estimant instinctivement, plus que tout, la liberté et la dignité, il quitte sans hésiter ceux qui tentent de les lui ravir. La vie lui fait connaître les événements les plus dangereux et les plus contradictoires. Ainsi il est amené à connaître le monde des déclassés, des criminels et des vagabonds, dans une prison où l'a jeté son inquiétante naïveté; il lui est également donné de rencontrer des combattants communistes, et le fait qu'il lui faut garder le secret lui paraît inexplicable. Il semble que Lagard doive demeurer un type incurable d'ahuri. Mais quelque part, dans un recoin caché de son âme d'homme traqué, s'amoncelle tant d'amertume que celle-ci éclatera dans un geste final inattendu. Soldat jeté

dans la guerre, Ion Lagard est mis face à face avec la seule réalité capable de lui dessiller les yeux, sans lui faire perdre cependant les ressources de son caractère ni ses élans généreux. « Le candide» finit par se pénétrer de cette vérité que dans un monde régi par la loi de la jungle, la lutte est la seule arme avec laquelle on puisse défendre la liberté, la dignité, le droit de vivre. La disproportion voulue des tons affectifs, les observations tangentielles, génératrices de sourires en plein drame, l'ironie amère masquée, les nombreux passages lyriques glissés dans la riche trame du récit, sont quelques-uns des traits de ce livre où seules les prémisses apparaissent comme une convention romantique.

Valeria Ionesco

● VASILE REBREANU: « LA CHATTE ROUSSE ET LES ANGES ». Il semble bien que pour Vasile Rebreanu, la nouvelle soit devenue un « modus vivendi» d'écrivain pour lequel le fait anecdotique n'est qu'un prétexte symbolique permettant de mettre une idée en relief. Sa prose récèle de fortes doses de lyrisme structural et le symbole y devient le seule possibilité de réalisation figurative. En ce sens, le volume de nouvelles *La Chatte rousse et les Anges* (*Pisica roşcată şi îngerii* — Ed. de la Jeunesse) contient des suggestions que l'on trouvait déjà dans le roman *le Bon Bourreau*, publié antérieurement par le même auteur. Dans le tumulte de la guerre que l'on devine — car l'on voit des Allemands traverser la rue — un poulain, dans une cour isolée, est sadiquement battu par des soldats, signe de la dégradation à laquelle mène la guerre *(le Poulain)*. L'enfant du *Pommier*, par temps de guerre, rêve de neige dans son sommeil — symbole de la candeur naïve que guette de graves dangers. Pourtant — suggère l'auteur — la pureté de l'âme doit être la plus forte, les hommes ne doivent pas renoncer à la lutte, mais conserver leur condition humaine. Sous l'empire des humiliations que lui fait subir son maître, Unişor s'enfuit et se venge puérilement de lui en cassant les vitres de sa maison *(A la belle étoile)*. Dans *le Surlendemain de la guerre*, un garçon et une fille se retrouvent avec une tendresse égale, quoique plus grave; *l'Homme au fez blanc* ne peut être détourné de son chemin « à la poursuite d'une étoile, à la poursuite de la lune»: il lui faut absolument partir à leur recherche, les découvrir et les apporter à une femme «pour laquelle tout était ténèbres, à une femme solitaire». Comme dans le roman précité, l'enfance est l'âge de l'âme immaculée, des idéaux merveilleux que les aspérités de la vie n'ont pas encore entamés. C'est pourquoi le symbolique *Homme au fez blanc* souffre de l'incompréhension des grandes personnes; en dépit de son âge tendre, il arrive au carrefour où sa foi en la pureté et en la beauté morale se heurte aux âpres réalités de la vie. La concentration expressive fait de *l'Homme au fez blanc*, plutôt une vision qu'un symbole; en lui s'unissent des personnages des légendes folkloriques roumaines: Făt-Frumos (sorte de Prince Charmant), Ileana Cosînzeana, Prîslea. C'est à la beauté de son âme que le jeune homme doit sa force, comme le héros des contes populaires, qui se nourrit « à la source d'eau vive». Enfin, grâce à la fermeté des aspirations pures, la mort elle-même n'est plus un terme liminaire implacable, ce qui suggère la pérennité du fonds humain *(Une sympathique vieille femme sourde)*.

Titu Popesco

● VICTOR TORYNOPOL: « LA FRANCE AUX QUATRE SAISONS ». En rédigeant son journal de voyage (*Franţa în patru anotimpuri* — Ed. de la Jeunesse, 1967) dans plusieurs régions de France (de Paris jusqu'à la Côte d'Azur), le poète Victor Torynopol était conscient du fait que sa façon d'enregistrer la vie française aujourd'hui pouvait être influencée par des représentations livresques altérant la fraîcheur de la perception présente. Ceci ne l'a pas empêché de se mettre en route, non pas avec la décision « d'oublier» tout ce qu'il savait sur les lieux parcourus et sur les hommes qui les peuplent, mais au contraire, avec la détermination de confronter lucidement les réminiscences de ses lectures avec ce qui lui tombait directement sous les sens. Les résultats s'avèrent fructueux. Le jeune lecteur — car c'est à lui que s'adressent en premier lieu ces notes — se voit offrir des informations de toutes sortes sur le paysage, sur les monuments de la civilisation ainsi que des aspects de la vie quotidienne de Paris, Lyon, Grenoble, Marseille, Cannes, Dijon, Le Havre, etc., ou bien des villages bretons, normands ou bourguignons. Mais il est en même temps invité à saisir l'ambiance spirituelle propre à la France, dont la modernité actuelle représente dans ce qu'elle a de meilleur, la mise en valeur maxima des conquêtes d'une culture et d'un raffinement multiséculaires. Dans ce sens, le livre relate les entretiens de l'auteur avec des ouvriers, des paysans, des hommes de science, des artistes, des journalistes, ainsi que des observations intéressantes sur la façon dont s'allient les vieilles traditions humanistes et celles d'origine populaire avec les rythmes trépidants de la civilisation contemporaine. La conclusion que tire l'auteur c'est que dans la France d'aujourd'hui, certaines tendances de nivellement dues à un excès de technicisme n'ont pu réussir à détruire le rationalisme, la lucidité, l'humour, le bon goût et l'indépendance spirituelle qui ont été, de tout temps, l'apanage de l'esprit français.

V. Moglesco

● CORNELIU OMESCO: « LA MÔME ». Le personnage principal du livre de Corneliu Omesco (*Puştoica* — Editions littéraires) n'est pas, comme le titre pourait le faire croire, un personnage féminin, mais un jeune homme, Toma Crişan, dit « le Renard», dans l'existence de qui la « môme» pénètre à la manière d'un véritable symbole: Nimbée de sa juvénile pureté, cette jeune fille devient le support indispensable qui anéantit les incertitudes, déchire les brumes où l'on tâtonne et sépare la lumière des ténèbre. « Elle» est donc un espoir, une aspiration secrète et permanente, l'idéal vers lequel tendent toutes les aspirations du « Renard», opposé à d'autres personnages du même âge que lui mais issus d'un autre milieu et nourris-

sant d'autres idées. Il y aurait lieu de rapprocher les problèmes et le style narratif de la nouvelle de Corneliu Omesco des œuvres signées par les « angry young men». Dans la mesure ou cette « colère» n'est autre que le désir ardent de connaître la vie, de faire des expériences, d'annuler hâtivement les expériences malheureuses, de pénétrer les essences et d'atteindre le rivage de l'authenticité, tout en protestant contre les routines paralysantes dont la menace pèse non seulement sur les hommes d'un certain âge mais encore sur des jeunes gens accusant des tendances à l'aboulie. C'est ainsi que Toma Crişan s'oppose à son chef, qui s'efforce de masquer sa nullité sous des discours emphatiques et creux. Pour s'exprimer maladroitement, cette opposition n'en est pas moins ferme. Toma Crişan refusera aussi de se plier aux volontés de plusieurs femmes qui font des apparitions plus ou moins épisodiques et dont la structure morale présente des fissures. Le héros s'impose par une attitude profondément humaine et par une intégrité éthique qui lui permet de sortir victorieux d'expériences souvent décevantes. Surveillé et protégé avec une discrétion non exempte de fermeté par tous ceux qui, avec ses parents, se sont chargés de former son caractère et de lui donner la santé morale, le héros du livre est le représentant d'une jeunesse maîtresse de sa destinée et consciente de ses responsabilités sociales.

● VALERIU RÂPEANU: « NOUS ET NOS DEVANCIERS ». Les études réunies dans le volume des Valeriu Râpeanu (*Noi şi cei dinaintea noastră* — Editions littéraires) sont dominées par l'un des problème fondamentaux de l'histoire de la littérature et, plus généralement, de la culture. Ce problème est celui des rapports entre la tradition et ce qui est nouveau. La première de ces études (« Nous et nos devanciers») expose au lecteur dès l'abord les vues de l'auteur sur la continuité en art et en littérature. « La création, dit le critique en citant Liviu Rebreanu, ne fait pas plus de bonds en littérature qu'ailleurs. Elle est le maillon rattachant le passé à l'avenir». Ces vues s'affirment surtout à mesure que l'on poursuit la lecture. Les chapitres successifs indiquent la complexité du problème abordé par l'auteur qui, ne se limite pas au seul domaine littéraire, et, dans les études appartenant à la seconde partie du livre, consacre des études aux musiciens Georges Enesco et Georges Georgesco, au médecin Ion Cantacuzino et au peintre H. H. Catargi. La première partie est entièrement consacrée à l'histoire littéraire; l'auteur s'efforce de souligner tous les aspects idéologiques des œuvres de Nicolae Iorga, Vasile Alecsandri, I. L. Caragiale, Tudor Vianu. La troisième partie contient une esquisse de l'évolution de la littérature dramatique roumaine, depuis les « sources du théâtre roumain», dans l'œuvre de Vasile Alecsandri, jusqu'au théâtre contemporain (Horia Lovinesco, Paul Everac), en passant par I. L. Caragiale (à qui il apparente Mihaïl Sorbul), Nicolae Iorga, Victor Ion Popa, Ion Luca et Mihaï Sebastian. Le dernier chapitre mêle les portraits aux interviews et aux impressions de voyage qui ne sont que prétextes à émettre des jugements de valeur sur le paysage de la culture européenne de nos jours. Le critique se plaît à combiner ses portraits (biographie, étude de la formation morale et intellectuelle) avec des analyses de l'œuvre tout entière. Il étudie toujours le créateur avant sa création et s'attache à en définir la personnalité par des formules concises.

Damian Necula

● ION DODU BĂLAN: « VALEURS LITTÉRAIRES ». A l'époque de ses débuts dans le journalisme, I. D. Bălan nous donna plusieurs cahiers de folklore et des recueils de ravissantes poésies populaires inédites et choisies avec goût. Son intérêt dans ce domaine a défini dès l'abord une constante de sa personnalité. De nombreuses pages de son dernier volume *Valeurs littéraires* (*Valori literare* — Editions littéraires): *Alexandrie et la littérature proprement dite, le Souvenir de Gh. Dem. Teodoresco* etc., s'inscrivent sur ces coordonnées. Ne manquons pas de signaler un autre élément marquant de sa filiation: I. D. Bălan est d'origine transylvaine et se réclame des animateurs culturels, des lettrés issus du milieu paysan, profondément marqués par les exigences du caractère populaire et de l'esprit national. Au reste, successeur direct d'un savant comme Ion Breazu qui occupa longtemps la chaire d'histoire de la littérature roumaine à l'Université de Cluj, il manifeste le plus vif intérêt pour les contributions littéraires de sa province natale. Ses analyses, très poussées, éclairent différents aspects de l'œuvre des écrivains de même origine. *Ion Slavici (Son théâtre et la paix épique)*, *Octavian Goga ou les pleurs d'un millénaire*, *Le théâtre et les structures de l'univers artistique d'O. Goga*, *Lucian Blaga et la dévotion à la connaissance*, etc. Désireuse d'embrasser le phénomène spirituel roumain dans sa totalité représentative, cette filiation se précise par le soin qu'elle met à appréhender le caractère spécifiquement national. A cet égard. I. D. Bălan a compris la leçon de Nicolae Iorga, (chef de file d'une école marquante de la critique roumaine); en effet, celui-ci avait, dès ses ouvrages de jeunesse, déchiffré avec une persévérance exemplaire par-delà l'œuvre d'art, les signes d'une spiritualité caractéristique. La démarche d'I. D. Bălan est du même ordre; et cela, dès son article-programme « Le caractère spécifiquement national, condition même de l'universalité». Confronté à un problème qui, selon ses propres termes, « fut et demeure compliqué», le critique propose une solution fondée sur plusieurs données essentielles; il préconise une attitude raisonnable et saine, aussi éloignée des hérésies et de « l'étroitesse de vues nationaliste» que du « nivellement cosmopolite», et offre une définition adéquate de la littérature « d'un peuple généreux, réaliste qui répugne à l'intolérance et à l'exclusivisme mystique, d'un peuple qui se distingue par sa haute sagesse et par une grande liberté de pensée». Chaque article abonde en formules claires et synthétiques, fermes sans être péremptoires, par lesquelles I. D. Bălan exprime son propre credo, un message éthique qui le distingue de ses confrères.

Lucian Raïcou

● AL. SĂNDULESCO: « PAGES D'HISTOIRE LITTÉRAIRE ». Ces *Pages d'histoire littéraire (Pagini de istorie literară)*, auraient pu s'intituler *Evocations*. L'auteur nous est connu par ses monographies fort documentées et méticuleusement organisées où, en vertu d'une communion sympathique avec l'œuvre analysée, l'étude échappait aux dangers de l'aridité et de la sécheresse «savante». Ces qualités

se confirment dans ce nouveau recueil d'histoire littéraire consacré à des écrivains fort divers par leurs qualités et leurs tendances, classiques comme Duiliu Zamfiresco ou modernes comme Tudor Arghezi et G. Călinesco, en passant par Panait Cerna, Mihail Sadoveanu et Liviu Rebreanu. On retrouve ici le goût de la monographie. Les pages consacrées à Duiliu Zamfiresco constituent le fruit d'une véritable expertise en vue d'une future monographie dont elle prépare les matériaux. Compulsant les archives, mêlant les témoignages oraux aux documents écrits, le critique dresse un arbre généalogique qui est la première image précise de l'ascendance d'un écrivain qui fut l'un des créateurs du roman roumain. Grâce à une correspondance inédite (qu'il vient, d'ailleurs, d'éditer sous forme de volume), le critique nous introduit dans l'existence secrète de l'écrivain et, avant tout, dans son laboratoire. Ici l'analyse porte sur l'investigation; ailleurs, c'est l'interprétation qui domine. Un livre de Sadoveanu, *l'Auberge d'Ancuţa*, offre au critique l'occasion de développer ses idées sur l'« art du récit». La densité de l'ouvrage lui permet d'en dégager nettement les aspects essentiels et de définir Sadoveanu comme le poète de la narration. Ailleurs, le critique examine un ouvrage de moindre importance, tel *Le petit prince Horia* de Liviu Rebreanu, et s'attache à découvrir dans l'œuvre imparfaite le germe de la perfection future, les prodromes annonçant le talent robuste qui allait donner toute sa mesure dans des romans (*Ion*, *la Révolte)* destinés à atteindre une célébrité internationale. Les deux derniers et brefs articles consacrés au poète Tudor Arghezi et au critique G. Călinesco accusent la même tendance à l'interprétation. Ces pages cherchent moins à frapper par la nouveauté de leurs observations qu'à différencier des opinions communément admises. C'est ainsi qu'Arghezi, poète d'un univers en miniature, a fait l'objet de maints articles; Al. Săndulesco, néanmoins, n'hésite pas à aborder le sujet en versant de nouvelles pièces au dossier, en l'exposant à sa manière, en distribuant ombres et lumières à sa façon, tel un metteur en scène montant selon ses propres conceptions, une pièce cent fois jouée et rejouée. On pourrait en dire autant de l'essai consacré à Călinesco, « *biographe et auteur de monographies*». Une ample information historique et littéraire servie par un sens critique nuancé, caractérise ces pages.

● CONSTANTIN CIOPRAGA: « MIHAÏL SADOVEANU ». L'étude de Constantin Ciopraga constitue le premier essai de synthèse analytique de la vaste œuvre créatrice (plus de 100 volumes) de Mihaïl Sadoveanu, étude qui porte sur l'œuvre tout entière. Le critique Savin Bratu, avant lui, avait esquissé la ligne directrice de cette évolution, dans un livre de prétentions modestes et de caractère plutôt descriptif. Cette fois, l'étude critique proprement dite est plus poussée, bien que l'analyse ne se propose pas d'être exhaustive. Constantin Ciopraga réussit à reconstituer l'univers de cette prose, vu dans une perspective d'ensemble homogène. Evidemment, il est forcé lui aussi de suivre séparément les sources d'inspiration de l'écrivain (la vie du village; la province, l'histoire plus récente ou plus ancienne du peuple roumain), dessinant à grands traits le développement chronologique de l'œuvre pour chacune d'entre elles. La préoccupation permanente du critique reste cependant l'unité de l'œuvre, des facteurs artistiqnes et idéologiques qui constituent les attaches profondes d'une œuvre qui garde dans tous ses replis l'empreinte de la puissante personnalité du grand créateur. Même s'il n'insiste pas dans sa démonstration, le critique réussit à attirer l'attention sur quelques particularités de la création sadovénienne dont toute future exégèse devra tenir compte. Le caractère essentiellement national de l'œuvre sadovénienne, présenté de manière suggestive et convaincante, souligne ses rapports avec le folklore, sa valeur d'épopée populaire. La démonstration du critique suggère l'image d'un écrivain qui a réalisé l'osmose avec l'esprit de son peuple, dans un processus complexe de raffinement esthétique. Sur le parcours de l'examen critique il combat le préjugé qui voyait en Sadoveanu un auteur vivant exclusivement de gestes réflexes et spontanés, une sorte d'exemple vivant du « primitivisme» dégagé — à tort — de quelques-uns de ses thèmes. Marchant sur les traces de G. Călinesco, Constantin Ciopraga met en valeur « l'art savant» qui constitue la substance précieuse de l'œuvre de Mihaïl Sadoveanu, complétant de la sorte une contribution méritoire propre à stimuler les recherches ultérieures.

● MIHAÏL SEVASTOS: SOUVENIRS DE LA « VIAŢA ROMÂNEASCĂ ». Née au printemps, en 1902, la revue « *Viaţa Românească*» devint rapidement — et demeura pendant plusieurs décennies — une tribune d'idées démocratiques, qui encouragea fortement la littérature indissolublement liée aux plus nobles aspirations des masses populaires. Le critique Ibrăileanu qui la dirigeait, esprit très large, sut grouper autour de lui des écrivains appelés à devenir des classiques de la littérature roumaine moderne: Sadoveanu, Arghezi, Gala Galaction, Blaga, Philippide, Pillat, etc. Mihaïl Sevastos occupa de longues années le poste de secrétaire de rédaction de la revue; excellent observatoire pour un œil avide d'étudier et de retenir les caractères frappants du comportement humain. Et quand il s'agit des écrivains les plus représentatifs, on comprendra aisément que les remarques d'un témoin aussi bien placé excitent le plus vif intérêt et soient un trésor d'informations pour un futur historien de la littérature. C'est dans cet esprit que M. Sevastos rédigea son livre *(Amintiri de la « Viaţa Românească »)*, dont vient de paraître une seconde édition considérablement augmentée. Il y trace maints portraits des personnalités dont la signature, parue dans la « Viaţa Românească», fit la gloire de cette revue. L'auteur fait parfois appel au témoignage des écrivains cités, aussi son livre, conçu dans les coulisses, permet-il au lecteur de reconstituer la « Vie privée » du bureau de rédaction. Ibrăileanu intime, affligé des tics inoffensifs d'un érudit dévoré par une passion unique; Sadoveanu à la chasse, prêtant une oreille complaisante aux gauloiseries de Topîrceanu — autant d'apparitions savoureuses pour le lecteur désireux d'apprendre, au sujet d'écrivains prestigieux, autre chose que ce qu'ils livrent d'eux-mêmes dans leurs ouvrages ou, précisément, tout ce qu'ils dissimulent.

Geo Şerban

● STAN VELEA: « REYMONT ». Historien de la littérature, spécialiste de la littérature polonaise dont il traduisit plusieurs œuvres, Stan Velea présente le premier ouvrage important en langue roumaine sur l'auteur du célèbre roman *les Paysans*, qui valut à Reymont le prix Nobel. S. Velea est remonté aux « sources » pour rédiger cette monographie parue aux Éditions de Littérature Universelle. Il a consulté une foule d'archives, de bibliothèques et de documents polonais pour éclairer les moments décisifs de l'existence de l'homme et de l'artiste; il a su choisir avec discernement les avis émis par les critiques polonais sur leur compatriote et inscrire son propre commentaire dans la perspective de la littérature polonaise et, par là, dans son contexte européen. Dans cette étude, l'époque de Reymont devient une scène sur laquelle celui-ci évolue tout naturellement sans se noyer dans le torrent des faits historiques. Armé d'un esprit méthodique dont l'équilibre ne laisse pas d'imposer, l'auteur de la monographie nous permet de mieux comprendre l'ambiance intellectuelle d'une certaine Pologne « fin de siècle », et nous expose les idées régnantes en insistant sur les différents courants et, surtout, sur le populisme local auquel sacrifiait Reymont. Il en profite pour nous exposer aussi le mysticisme qui, apparaissant à une certaine époque dans la vie de Reymont, se refléta dans son œuvre. L'ouvrage du critique roumain présente un réel intérêt par le parallèle qu'il établit entre Reymont et plusieurs écrivains européens, dont les Roumains Liviu Rebreanu et Pavel Dan; il passe en revue les succès obtenus par cette œuvre hors de la Pologne, notamment en Roumanie, et compare les *Paysans* à certaines œuvres sur le même thème dues à Balzac, Tolstoï, Zola, Thomas Hardy.

Cornelia Ştefănescu

ÉCHOS

● 85 ans après la remise du prix de la société littéraire « Astrado Prouvençalo » au poème « La Geste de la gent latine » de Vasile Alecsandri, un symposium dédié à ce poète a eu lieu à Toulon sous les auspices de la même société. A cette occasion l'Institut roumain pour les relations culturelles avec l'étranger a organisé à Toulon une exposition consacrée à la vie et à l'œuvre de Vasile Alecsandri et à l'amitié qui le liait au poète provençal Frédéric Mistral. Plusieurs manifestations dédiées au poète roumain ont eu lieu aussi à Arles et à Avignon.

● Au nombre des sept lauréats distingués par le prix Gottfried von Herder en 1967, on compte deux Roumains: Al. A. Philippide, de l'Académie Roumaine, et le professeur Mihaï Pop, directeur de l'Institut de folklore.

● Les Editions Seghers, de Paris, publient dans la collection *Autour du monde* un recueil de vers de Maria Banuş, sous le titre: *Joie*. C'est le poète Eugène Guillevic qui signe la traduction et la préface.

● La troisième exposition du cycle *Plastique et Poésie*, qui vient d'avoir lieu à la Maison des Ecrivains, à Bucarest, a été consacrée aux dessins, aquarelles, gouaches, peintures à l'huile du peintre-poète Radu Boureanu. Le critique Ion Frunzetti le présentait au public. Le soir du vernissage, le poète Radu Boureanu a donné lecture de poèmes inédits.

ÉCHOS

● Zaharia Stanco, membre de l'Académie, et le prosateur Titus Popovici ont représenté l'Union des Ecrivains de Roumanie au IVe Congrès de l'Union des Ecrivains de l'U.R.S.S.

● L'écrivain et cinéaste français Alain Robbe-Grillet a effectué une visite en Roumanie dans le cadre des accords culturels, scientifiques et techniques conclus entre la Roumanie et la France.

● Au nombre des traductions d'œuvres appartenant à la littérature universelle, publiées en Hongrie au cours du second semestre de 1966, figure *les Libertins du Vieux Palais* de Mateï I. Caragiale. Les Editions Europa, de Budapest, viennent de publier un recueil présentant l'œuvre du poète roumain Ion Pillat.

● Les écrivains roumains Ana Blandiana, Alexandru Andriţoiu, Ştefan Bănulesco, Marin Soresco et Vasile Nicolesco ont participé aux travaux du Colloque international des jeunes écrivains organisé à Paris par le groupe littéraire de l'Atelier. Le poste France-culture a consacré une de ses émissions aux tendances actuelles de la culture roumaine (réalisateurs: Anne Lacoste et Jean de Beer). On y a lu des poèmes des poètes roumains Marin Soresco, Cezar Baltag, Ana Blandiana et Tiberiu Utan. L'émission comprenait aussi l'adaptation radiophonique d'une nouvelle de Dumitru Radu Popesco et une discussion consacrée à la critique littéraire roumaine, à laquelle prirent part Nicolae Tertulian, Nicolae Manolesco, George Ivaşco, Maurice Nadeau, Pierre de Boisdeffre et Jacqueline Piotier.

● Le centre napolitain pour les relations culturelles avec l'étranger et l'Association Italie-Roumanie viennent d'organiser à Naples une soirée consacrée à la littérature roumaine. Le critique Mario de Micheli y a présenté une anthologie: « Poeti romeni del dopoguerra », dont Madame Jale a dirigé la traduction.

ÉCHOS (théâtre)

● La troupe du « Théâtre de la Jeunesse » de Piatra Neamţ a participé à Nüremberg au Festival international des théâtres de l'enfance et de la jeunesse, où elle a joué *Le Plus grand et le plus fort* d'Aleco Popovici (mise en scène de Ion Cojar). Par ailleurs, le Théâtre « Mateï Millo » de Timişoara a représenté *Nous, le voïvode Mircea*, de Dan Tărchilă, et *l'Ile*, de Mihaïl Sebastian au Festival de théâtre qui eut lieu à Voïvodine (Yougoslavie).

● L'acteur roumain Radu Beligan a été nomé membre du Conseil Supérieur du Théâtre des Nations, de Paris. Ce même artiste a représenté la Roumanie au Congrès I.T.I., à New York, où il a dirigé les débats de la Table ronde consacrés au « Rôle social du théâtre ».

théâtre — cinéma

ARCADIU MARINESCO-NOUR

Folklore et dramaturgie

Que l'esprit folklorique soit l'un des éléments qui, dans le théâtre moderne roumain, retiennent en permanence l'attention des écrivains et des artistes de la scène, est un fait indéniable. Evidemment, il ne saurait s'agir là d'une copie mécanique des modèles du folklore — tout ce qui est simplement calqué, ou imité, s'avère toujours regrettable — mais d'un retour créateur aux sources, de leur interprétation, de leur inclusion dans l'acte même de création.

Il convient de noter dès le début que le drame extrait de la tradition folklorique est ce qui lui convient le mieux. En d'autres termes, il se laisse « inspiré » par les thèmes et les sujets les plus « dramatisables ». Aux côtés des héros habituels, — tels les Princes Charmants et les Dragons, les types comme Păcală, Pepelea, Arvinte. etc., ou encore les personnalités mythiques comme Manole ou le populaire « haïdouk », ennemi juré de toutes les injustices sociales — toute une série de motifs viennent compléter le tableau des sujets que la littérature emprunte au folklore.

On a vu, naturellement, au début du théâtre roumain de simples transplantations du matériau folklorique. Rappelons-nous, par exemple, l'interlude qui décrit la demande en mariage d'une jeune paysanne dans la pièce *Occisio Gregorii Vodae in Moldavia tragediae* et, plus tard, dans *Une noce paysanne en Moldavie* de Vasile Alecsandri, dont le texte initial devait être sensiblement différent de celui que l'on trouve aujourd'hui dans les œuvres du poète. Car, en vérité, une chronique parue dans « Albina românească » du 8 février 1848, commente la pièce en ces termes: « Les spectateurs de la capitale se voient tout à coup transplantés au cœur d'un village qui se prépare à la célébration de noces. Cette scène nationale... présente un fidèle tableau des traditions de nos villageois... » Dans les deux cas, la source folklorique est fournie par le très ancien spectacle populaire des « noces », de facture laïque.

En général, la dramaturgie a toujours fait appel au trésor de poésie et d'images du peuple, de façon substantielle et avec des résultats bien définis, principalement à l'époque de formation de la dramaturgie nationale. Ceci, qu'il s'agisse de la comédie satirique, où il nous semble entendre l'écho des couplets scandés et criés à la « hora », des farces jouées par le théâtre de marionnettes [1], ou qu'il s'agisse du drame historique où les données de l'intrigue (et les tendances stylistiques de l'époque) ont visiblement un substratum folklorique. Même des œuvres célèbres du répertoire international ont longtemps figuré sur les affiches du théâtre roumain après avoir été filtrées par la pensée populaire autochtone. Ainsi *l'Homme de la Forêt Noire* (ou *la Forêt Noire)*, drame joué en 1853 et 1854 par la troupe de Costache Caragiale, qui était, en fait, une adaptation française des *Brigands* de Schiller, évoquait, sur la scène du Grand Théâtre d'alors, l'atmosphère des chants de haïdouks.

Le thème des haïdouks, très fréquent dans la poésie lyrique et les ballades populaires, allait bientôt être emprunté par le théâtre et le drame héroïque nationaux. A cet égard il ne s'est pas produit un simple rapprochement entre les vieilles chansons populaires et les écrivains, mais, ainsi

que l'ont montré les recherches entreprises sur le drame folklorique, un processus d'interférence aussi inattendu que fécond. Car des ballades comme *Les Jieni ou la bande de Jianu*, *les Bujoreni*, *les Forestiers*, etc. ont commencé à se répandre dans la huitième décennie du siècle dernier, donc du point de vue chronologique, après que les pièces de Matei Millo et des autres créateurs de son temps aient pénétré, comme l'on dit, dans le peuple. Il est aisé d'identifier, dans ces textes populaires, de nombreux vers des chansons du genre cultivé et même des fragments entiers des œuvres de Vasile Alecsandri, de Matei Millo ou de Mihaï Pascaly, ce qui illustre le retour du motif au folklore d'origine, renforcé cette fois de valeurs dramatiques et mélodramatiques.

La première pièce sur ce thème, *Jianu, capitaine de haïdouks*, appartient à Ion Anestin et à Matei Millo. En 1858, l'acteur S. Mihăilesco monte *Tunsu, le haïdouk*, vaudeville en deux actes avec arrangements musicaux et orchestration de Wachmann; V. Ionesco et Duțu Duțesco essaieront à leur tour d'évoquer la figure légendaire et héroïque de Jianu, dans une « légende nationale en cinq actes en vers ». Enfin, Victor Eftimiu, écrira, en 1947, une pièce de valeur, *les Haïdouks*, pièce où il évoque le haïdouk Sandu Alisandru, en usant de vers populaires de la région d'Olténie: « Que le sabre se fasse charrue — que le pistolet les tue / Qu'elle trace les sillons du diable / Jusqu'au chef du village / Droit à la porte du riche ! »

La prose folklorique de caractère mi-épique, mi-réaliste, semble d'être affirmée en 1881 sur la scène roumaine, avec la féerie *Sînziana et Pepelea* de Vasile Alecsandri. Pourtant les éléments du fabuleux avaient pénétré depuis longtemps dans le domaine dramatique; ils avaient, par exemple, été largement utilisés par Matei Millo dans sa féerie: *Baba Hîrca* (représentée pour la première fois à Jassy, le 26 décembre 1849). Depuis lors, les motifs, les types et le climat du conte populaire, riches en coloris et en métaphores, ont largement été adaptés au théâtre. Se prêtant à une fantaisie débordante et forme spécifiquement roumaine de la *geste* romantique, la féerie a été, à ses débuts, un moyen de satisfaire une certaine soif de pittoresque, de polychromie, de poésie visuelle; c'est pourquoi elle consistait plutôt en une sorte de défilé de personnages-type, dans les relations desquels n'existait guère de logique dramatique proprement dite; seuls étaient recherchés le choc et le plaisir purement spectaculaire. Aussi la féerie dramatique revêt-elle une expressivité essentiellement mimique (et ingénue), celle qui fait le charme de la danse populaire. Avec le temps, les héros mythiques — êtres irréels, surnaturels — « s'humanisent », évoluent plus clairement vers des relations et des actions dramatiques modernes. *L'écriture* acquiert du poids et (d'habitude versifiée, avec une tendance à la déclamation) se servira des couleurs vives du cadre, pour exalter les sentiments nobles, pour marquer les contrastes de caractères, pour donner un sens et une signification aux actions, aux attitudes, au geste.

Des écrivains de valeur inégale sont tour à tour attirés par le mirage de la féerie dramatique. Si certains d'entre eux n'ont pas réussi à dépasser la phase des essais, d'autres, en échange, ont réalisé des œuvres remarquables. Nous songeons, en premier lieu, à Victor Eftimiu dont la féerie *Il était une fois* a marqué une véritable éclosion de la trame folklorique au théâtre [2].

La première de cette pièce, en 1911, non seulement a représenté un brillant succès pour son auteur, mais a frayé en même temps une voie toute nouvelle, qui permettait de s'abreuver aux sources de l'épopée populaire et d'en porter les contes sur la scène: la voie de *l'interprétation* des mythes et des motifs folkloriques. Cette féerie vit peut-être par ce « curieux mélange de véritable poésie, de verve attirante et en même temps de facilité coupable, qui ne permet pas l'analyse des beautés qui ont plu tout d'abord à l'ouïe [3] ». Mais elle vit surtout par la manière originale de « réconsidérer » le conte, la personnalité du *Dragon*. Victor Eftimiu s'emploie à réhabiliter cet éternel méconnu, et ceci apparemment à l'encontre des vérités folkloriques. Il avait des précédents offerts par la littérature universelle: Byron avait réhabilité Manfred; Carducci, Satan; Gœthe, Faust; Leconte de l'Isle, Caïn. Le Dragon des Dragons, chez Eftimiu, est un incompris, un héros de pure espèce romantique, semblable à Lucifer, au Démon ou à Don Juan. C'est un génie de la révolte, du non-conformisme à l'égard du lieu commun, des idéaux mesquins. Dans sa lutte, il est cependant vaincu. Sinon, le drame de Victor Eftimiu aurait été à la gloire du Dragon. Il l'aurait été si . . . le type folklorique ne s'était pas avéré le plus fort; tout l'échafaudage des contes, un instant prêt à s'effondrer, est sauvé, non pas tant par le fait que le héros est tué, que par le rétablissement de l'inaltérable harmonie, sur laquelle reposent la poésie et la pensée populaires. En tuant son Dragon, l'auteur sauve le conte qu'il replace dans son moule originaire. Toute la féerie vit par ce personnage et par une remarquable verve poétique. Le conte de fée dramatisé d'Eftimiu s'inscrit, tant par ses motifs que par son esprit, dans l'aire la plus caractéristique du folklore roumain.

Nous n'insisterons pas sur la fréquence du type de *Păcală* (joueur de mauvais tours) au théâtre roumain, fréquence attestée par maintes œuvres plus ou moins réussies [4]. Nous nous arrêterons un instant, en échange, sur un autre type folklorique qui, par ses valeurs humaines et philosophiques, a particulièrement attiré les auteurs dramatiques: Maître Manole. Ici aussi, les résultats sont inégaux. Depuis la première réalisation scénique (Jassy, 1869): *Maître Manole* ou *la Fondation de Curtea de Argeș*, dont l'auteur est demeuré inconnu et qui était probablement construite sur un schéma fidèle à la ballade populaire, depuis l'ouvrage de Carmen-Sylva (très caustique, mais si justement critiqué par Barbu Delavrancea), jusqu'à l'interprétation dramatique la plus récente du mythe (*l'Homme qui a perdu son humanité*, de Horia Lovinesco), deux modalités se sont fait jour, selon nous, dans la façon d'introduire Maître Manole au théâtre: la pièce, ou bien maintient l'intrigue

dans l'univers poétique-folklorique le plus strict (Adrian Maniu, Lucian Blaga, Victor Eftimiu, Darie Magheru, Laurenţiu Fulga) ou bien ne retient dans sa composition que le symbole du mythe (l'œuvre d'art exige des sacrifices) ; le cadre où le drame se déroule est alors fixé soit dans l'histoire (Ion Luca, Nicolae Iorga) soit dans l'actualité immédiate (Octavian Goga, Horia Lovinesco).

Approfondi par des auteurs aux orientations et aux possibilités artistiques diverses, le mythe de Manole revêt tout naturellement les idées et les thèses qui sont propres à chacun d'eux et réduit alors le domaine folklorique à la personnalité et à la signification du héros. Celles-ci échappent souvent à la spécificité folklorique proprement dite, et se situent sur le plan du théâtre à thèse, inconnu dans les contes populaires. Cependant, les diverses interprétations du personnage de Manole véhiculent de nombreux motifs folkloriques additionnels, qui, d'une manière adjacente, augmentent la véridicité et l'authenticité légendaire du drame. Cela se passe d'ailleurs aussi pour nombre d'autres adaptations de prose et de poésie populaires.

Le motif bien connu du « diable marié »[5], par exemple, a été adapté par Th. D. Speranţia dans *la Mégère* (1893), conte en trois actes, en vers, au rythme alerte, qui a la saveur d'une véritable comédie populaire. Le « Voyage du frère mort », motif que le poète allemand Bürger a rendu célèbre par sa *Lénore*, est présent dans la pantomine *Résurrection* (1925) du poète Lucian Blaga qui en a emprunté le sujet au folklole.

L'imminence de la mort de l'homme dont l'ombre volée a été enterrée, motif enraciné dans la croyance populaire, est le sujet choisi par Vasile Voïculesco pour sa pièce *l'Ombre*, où il vitriole la rapacité bourgeoise ; le même auteur, dans *la Fille de l'Ours* recourt à un autre motif folklorique, celui de l'homme enlevé par une bête sauvage, pour présenter un drame du monde des campagnes.

Les croyances et les superstitions populaires, concrétisés dans la poésie, dans les pratiques exorcistes, dans les rites anciens, pénètrent elles aussi sur la scène du théâtre cultivé. La veillée des morts, les lamentations, les prédictions, les exorcismes, la conviction qu'une partie de celui qui est mort continue à demeurer parmi les vivants par le truchement de ce qui lui a appartenu, tout ceci n'a pas manqué d'attirer nombre d'auteurs dramatiques.

Dans *le Coq Noir* de Victor Eftimiu, le vieux roi croit aux présages[6] ; dans *l'Homme qui a perdu son humanité*, l'approche de la « charrette de la mort » trouble l'âme de toute une famille paysanne. Le sculpteur Manole Crudu, dans *la Mort d'un artiste*, (pièce également écrite par Horia Lovinesco) ne peut vaincre les affres d'une mort qu'il sent s'emparer de tout son être, qu'en travaillant à un gigantesque « monument de la peur ». Dans la passion que met l'artiste à sculpter son œuvre, il ne s'agit plus de l'amour de son art, de son désir de créer une œuvre immortelle, mais de l'expression d'une profonde souffrance intérieure, sous l'effet d'une véritable « possession » diabolique. Cessant d'être un artiste, Manole Crudu devient un magicien, dans l'exercice de ses pratiques occultes. La délivrance ne viendra qu'avec la démolition du monstre de pierre dans lequel, pleinement conscient, l'artiste a enfermé ses angoisses. Toujours dans la dramaturgie de Lovinesco, le motif du «soleil volé » si spécifiquement roumain est illustré par le tableau « La cité sans soleil » de *l'Homme qui a perdu son humanité*, mais corrigé par l'auteur, dans ce sens que l'impuissance humaine n'est pas due ici à des forces surnaturelles.

La nouvelle *Stana* de Ion Agârbiceanu, riche de substance dramatique, a été portée à la scène par Dumitru Stan Petruţiu et Nicolae Pârvu, qui ont valorisé ses nombreux éléments folkloriques. La mort d'Andrei et la veillée du corps, d'un sombre pittoresque, ainsi que la terreur obsessionnelle que ressent Stana devant la jambe de bois de son mari défunt laquelle concrétise dans sa conscience le serment qui la lie au mort, sont des scènes qui nous font ressentir l'esprit folklorique dans toute sa pureté.

Le théâtre historique utilise souvent lui aussi, afin de suggérer l'authenticité nationale — et en dehors du conflit dramatique — un grand nombre de motifs et de modalités populaires. Pour ne mentionner que les œuvres contemporaines, observons que Mihaï Beniuc et Mihaïl Davidoglu, par exemple, ont réalisé chacun un drame sur *Horia* où les données concrètes, humaines et historiques sur le grand combattant révolutionnaire du XVIIIe siècle, revêtent les lumineuses couleurs de l'auréole mythique. De même, *la Vallée Blanche*, pièce historique d'Eusebiu Camilar, évoque le thème folklorique des vierges qui préfèrent se suicider plutôt que de tomber entre les mains des Turcs... Dans son poème dramatique, *le Village sans amour*, Radu Boureanu décrit, au moyen de l'allégorie, le réveil du sentiment de fierté et de liberté nationale chez les habitants d'un village roumain situé dans une époque mythique. Particulièrement intéressante est ici l'illustration de l'effondrement des hommes reflété ensuite dans les rêves et les mythes. Le monde des contes et des légendes est contaminé, les Princes-Charmants, les Dragons, les belles Ileana Cosînzeana, acquièrent des dimensions nouvelles, déformées et diminuées. Cependant au-dessus d'eux tous demeurent l'amour de la terre ancestrale et l'image des héros de ballades héroïques, Toma Alimoş, Sîrb Sărac, Mihu l'Enfant, Novac, Pintea le Vaillant ; de même que les nobles figures des premiers voïvodes roumains : Gellu, Vlad, Menumorut.

Dans la nouvelle pièce de Paul Everac, *Passions*, les personnages de Biţa et de Matei Rizea — deux caractères opposés — viennent tous deux de province, imprégnés des croyances héritées de leurs ancêtres. Matei Rizea est un tellurique, une force vive de la terre natale, un paysan que le rythme vertigineux des transformations sociales terrorise et paralyse. Incapable de faire face à

ce rythme, Rizea, retiré en lui-même comme dans une coquille, ne se décide que difficilement à s'engager sur les nouveaux chemins qui s'ouvrent devant lui. Au contraire, la jeune Biţa est partie à la conquête de la ville; son adaptation rapide aux temps modernes s'opère facilement, bien que la jeune femme conserve encore vivantes, au fond de son âme, les superstitions de ses ancêtres. Elle aussi entend recourir au pouvoir occulte de l'incantation pour retrouver son bien-aimé. « Etoile, ma petite étoile / que s'arrêtent toutes les étoiles / mais que ma petite étoile / ne s'arrête pas ». Biţa est convaincue du pouvoir de l'incantation et croit que Dandu, son bien-aimé, lui reviendra, puisque son « étoile » peut tout faire et défaire. « Mets dans ses sandales des fourmis / Pour qu'il vienne chez moi, ici / ne lui permets pas de rester sur place, ne lui donne pas à manger / jusqu'à ce que Biţa puisse le regarder ! »

Dans *Petru Rareş*, drame historique de Horia Lovinesco, le prince-régnant, ancien pêcheur, connaît les mystères de la marée qui permettent de prendre du poisson tout comme la chanson appelée à réaliser de miraculeuses pêches de truites: « Là-haut dans le lit de la rivière, / A l'ombre des sapinières / Boit et boit de l'eau / Joue dans l'eau / la Truite ». Ce même Rareş, obligé d'envoyer son fils chez les Turcs comme otage, fait officier à l'intérieur du monastère de Probota la cérémonie rituelle pour un homme mort à la fleur de l'âge [7]. Les funérailles symboliques se déroulent exactement comme les véritables; signaux de mort, avec le très vieux rituel du sapin où il est dit: « Haut sapin, haut / Vers l'ouest, Haut / Car à l'orient / Un gros nuage s'étend / Non un nu age de vent / Mais de terre formée / Nouvellement modelée / Non touchée de rosée / etc... » chant funèbre « Fils, fils », après quoi tout le cortège se met en route, avec ses torches allumées et ses voiles de deuil.

Ces épisodes de la nouvelle dramaturgie roumaine ne sauraient passer inaperçus. Ils sont révélateurs des tentatives faites pour mieux valoriser le spécifique national; ils marquent — dans les recherches générales du théâtre contemporain — le désir de valoriser l'expressivité originelle de l'art populaire. Dans ce sens, le Festival de théâtre folklorique qui s'est déroulé en 1966 à Bacău a été — quelques modestes qu'aient été ses proportions et ses prétentions — une démonstration utile en suggestions, sur le plan de l'esthétique de l'art théâtral, ainsi que sur celui de la création dramatique. Il n'en est pas moins vrai que la prospection et la valorisation du trésor artistique populaire sont loin d'être aussi aisées qu'on serait tenté de le croire. Non pas seulement parce qu'il faut éviter de recouvrir à tout prix le produit artistique d'une teinte folklorique, de calquer d'une manière conformiste « l'autochtone ». Tout dépend de la mesure dans laquelle les valeurs et les éléments stylistiques originaux anciens, ayant un caractère de pérennité, arrivent à se décanter par rapport au fonds initial (catégorie historique) qui leur a donné naissance (le fonds de la connaissance mythique); tout dépend de la façon dont la modalité stylistique de ces valeurs est utilisée, dans son esprit et dans son essence, pour contribuer à l'essor de la pensée et de la compréhension qui président aujourd'hui à la vie et au développement du peuple roumain.

---

1. C'est sur cette tradition essentielle que reposent, en substance, les comédies.
2. Après Victor Eftimiu, on a, de Ştefan Petică: *les Messagers de la Paix* (1900); de Zaharia Bîrsan: *les Roses rouges* (1915), etc.
3. Al. Ciorănesco: Le théâtre roumain en vers, Bucarest, 1943.
4. V. Alecsandri: *Păcală et Tîndală*, dialogue politique (1857); Horia Furtună: *Păcală*, farce en 4 actes, 1924; Rădulesco-Niger: *Păcală, valet de ferme*; C. Frunză: *Quelques tours de Păcală*, 1927; Pelimon: *Păcală et Tîndală* ou *On trouve chaussure à son pied*, etc.
5. Nous le trouvons entre autres dans la littérature universelle chez Machiavel *(la Mandragore)* et, plus récemment, chez Morselli *(Belphégore)*.
6. « Si tu as un pressentiment, fais-lui confiance, mon enfant »... « Un grand chien noir / Hurlait, sautait, tombait... » ou encore: « Le coq noir chante... » qui rappelle, comme le montrait aussi A. Gorovei dans *Croyances et superstitions du peuple roumain*, que dans les districts de Vlaşca et de Teleorman, le chant du coq sur le seuil d'une habitation est signe de mort.
7. Le rite chrétien demande que l'on fasse à ceux qui sont morts et enterrés au loin un enterrement symbolique, afin que leur âme, revenant au pays natal, y trouve le repos éternel.

HORIA LOVINESCO: **PETRU RAREŞ**

Quatre cent quarante ans après ce printemps où sur le trône de Moldavie montait « Pătru Măjariul qui Rareş fut surnommé... homme en toutes choses audacieux et au parler aisé » (comme le dit le chroniqueur Grigore Urechie), un écrivain, moldave lui aussi, a entrepris de réécrire son histoire. Le spectacle souligne le caractère d'hommage qu'Horia Lovinesco a voulu conférer à son drame en situant les événements sous un dôme de marbre qui étend ses ailes bien au-delà de la scène et dont la voûte voit s'allumer et s'éteindre sans cesse, le soleil et la lune — ce qui indique le désir des réalisateurs de projeter la biographie des personnages sur le vaste écran du temps et de l'espace.

En effet, en voyant se dérouler le règne du fils d'Etienne-le-Grand, avec ses combats, ses victoires et ses défaites, dans le tourbillon d'une époque tourmentée, en écoutant les protagonistes parler du cours du temps, des superstitions et des hérésies, des chances et des risques ; en écoutant, surtout, le voïvode évoquer sa propre présence comme le maillon nécessaire à toute une chaîne de destins, on comprend que le dramaturge a voulu donner un certain sens à son évocation, qu'avec cette « reconstitution », il entend présenter une vaste parabole, celle d'une très longue histoire. Nous ne nous trouvons donc plus dans le domaine du théâtre historique selon le mode romantique, avec tout au plus quelques allusions à l'état contemporain, mais dans celui du théâtre politique, lequel commente l'histoire selon les étalons de l'époque contemporaine.

Les dix-sept ans du règne fragmenté de Petru Rareş avaient déjà retenu l'attention d'autres auteurs dramatiques roumains du siècle dernier, tels Gh. Asachi ou Barbu Delavrancea (Hypérion — *qui fait partie de la trilogie que ce dernier a dédiée à Etienne-le-Grand et à ses descendants). Horia Lovinesco a eu directement recours, pour construire sa pièce, aux sources offertes par les chroniques ; en ce qui concerne la composition et la facture, la suggestion des modalités brechtiennes est évidente dans la manière de narrer une biographie, par étapes historiques ; elle l'est aussi dans la configuration du personnage central, construit non seulement sur des coordonnées monumentales, mais aussi selon les dimensions très humaines qui l'expliquent à maints égards — comme cela se passe notamment dans* Galileo Galilée.

Le prince régnant Petru Rareş, homme éclairé, pénétré d'un idéal patriotique qui constitue sa raison d'être, se considère comme le détenteur d'un patrimoine inaliénable qu'il tient à transmettre, aux

Petru Rareş. Détail d'une fresque au monastère d'Humor (XVIe siècle)

générations futures ; il est obligé pour cela, d'employer tous les moyens imposés par son époque, en agissant selon la devise qu'il a formulée à son usage : « par une apparente duplicité à la fidélité ». Le drame de cet homme qui assume un grave destin, lourd de dangers, provient de la précarité des moyens dont il dispose, du sévère décalage qui existe entre ses aspirations et ses possibilités. Mais il provient surtout de l'incompréhension d'un grand nombre des siens, incompréhension qui, chez la plupart des boyards, ses conseillers, ira jusqu'à la trahison.

Du point de vue de la vérité historique, l'auteur a bien choisi l'époque et l'homme avec lesquels il construit sa parabole. Petru Rareş fut « une véritable tête politique », dit une chronique italienne de son temps ; il rechercha — et parfois réalisa — des ententes diplomatiques, politiques et militaires avec Ferdinand de Habsbourg, Joachim de Brandebourg, le tsar de Moscou, les voïvodes serbes, le sultan Soliman, le prince Jean Zapolya, l'empereur Charles-Quint, le roi de Pologne. Il semble bien que toutes ses actions, embrouillées et déroutantes aux yeux de certains de ses contemporains, aient eu pour but la consolidation de son Etat continuellement menacé et la résistance à l'invasion turque.

Ce sont d'ailleurs les raisons qui, dans la pièce, président à ses actes. Rareş était un homme qui avait voyagé, un homme cultivé, passé maître en l'art oratoire ; c'est ainsi qu'il avait su convaincre le roi de Pologne de l'aider à conquérir son trône, Zapolya de le libérer alors qu'il était assiégé à Ciceu, et le Sultan de lui rendre son trône. Une scène remarquable présente son entretien avec Soliman, entretien sur lequel on ne possède aucune information historique. Il lui fallut parfois dépasser « la mesure de perfidie pourtant assez large, admise par la politique de ce temps-là » (comme l'écrivait l'historien roumain Xenopol) ; mais il ne l'a jamais fait aux dépens de son pays ni du peuple.

Comme toute parabole dramatique, la pièce en question ne réussit cependant pas à englober tout ce qu'elle se propose : la généralisation sur le plan historique de certains sens qui n'appartiennent qu'à cette période est parfois entachée de contradictions. Prêtant trop généreusement à ses personnages historiques ses propres méditations sur la similitude des époques rapprochées et des temps passés, l'auteur éprouve quelquefois des difficultés à maintenir la balance entre fait et commentaire. Lorsque ce commentaire se détache du fait ou de l'homme qui le prononce, et devient autonome, il acquiert un caractère évanescent, qui estompe les événements ou les caractères. Ce qui caractérise cette perspective contemporaine, c'est l'explication unitaire de toute une suite disparate d'événements et de personnalités par le patriotisme profond et le grand amour du peuple qui a guidé, dans leur activité, les plus brillants des souverains roumains. Personnalité multiforme, Petru Rareş exprime la continuité des traditions ancestrales (il est le gardien d'un « dépôt » qui « doit flotter sur l'océan de siècles — dit-il à Soliman le Magnifique — « celui qui remplace l'Aurochs, c'est-à-dire le détenteur du pouvoir dans une généalogie très ancienne et, par la volonté du pays, batelier qui, durant sa vie, doit mener son chargement vers l'avenir. ») En même temps, cette personnalité est construite dans l'esprit du théâtre moderne, en lui conférant une valeur psychologique ; le héros n'est pas une statue impersonnelle, c'est un homme complexe, vue à travers la lentille « de la critique analytique » des passions et des époques, avec ses contradictions envisagées objectivement, c'es-à-dire, pour employer l'expression de Camil Petresco, « détachées de la vieille métaphysique du bien et du mal ». Voilà pourquoi, quelle que soit l'équivoque qu'il suscite à un moment ou à un autre, ce prince doit être toujours jugé en fonction de ce trait éthique fondamental : il refuse « de vivre n'importe comment », tout ce qu'il entreprend est subordonné à l'idéal suprême pour lequel il est prêt à tout moment à faire le sacrifice de sa vie. C'est ainsi que l'on arrive à comprendre ses terribles divergences avec ceux qui aspirent au trône, la douleur atroce avec laquelle il sacrifie ses fils — l'un, Ioniță, cruel et juste, mais incapable de souplesse, qui meurt tragiquement comme tout homme assoiffé d'absolu ; l'autre, livré en otage aux Turcs, dur tribut payé pour une dissimulation subtile et audacieuse ; c'est ainsi que l'on comprend son apparente et ironique résignation vers la fin de sa vie et l'admirable descente dans la crypte lorsque le moment est venu de passer « le flambeau ».

Horia Lovinesco écrit avec rigueur, enchaînant les épisodes selon la nécessité dramatique et dessinant les caractères avec précision (même les personnages secondaires : la princesse Elena — l'épouse de Petru — est tellement aigrie par les chagrins, tellement à bout, que lorsqu'on lui propose une compréhension dialectique des faits, elle bougonne : « Epargnez-moi la métaphysique, car déjà la logique me donne la nausée »). Avec la liberté d'interprétation qu'il s'est arrogée, l'écrivain emploie un langage, assez curieux au premier abord, où se mêlent sans cesse expressions modernes et termes archaïques. Ce langage insolite mériterait une discussion à part. Les pièces dans lesquelles Barbu Delavrancea parle de la Moldavie abondent en expressions valaques ; les drames historiques de Vasile Alecsandri sont ostensiblement écrits dans le style parlé de l'époque de l'auteur ; chez Shaw, chez Brecht, chez Dürrenmatt, le problème se pose d'une façon analogue. Enfin, il faudrait tenir compte de l'observation que faisait Camil Petresco lorsqu'il élaborait son Bălcesco : *c'est que la principale difficulté dans la rédaction d'une pièce historique provient du fait que nous n'avons d'autre information sur la façon*

dont parlaient *les gens du passé que les documents écrits ; or, entre le langage courant et l'écriture savante, il n'y a pas seulement des rapprochements, mais aussi, plus on remonte loin dans le passé, des divergences.*

C'est sur la scène du Théâtre « C. I. Nottara », de Bucarest, qu'a été montée la pièce de Horia Lovinesco. L'impressionnante figure de Petru Rareș bénéficie d'une interprétation très profonde très souple, faite de silence, d'éclats et de décisions, création mémorable, due aussi bien au talent de l'acteur George Constantin qu'à la façon dont Sorana Coroamă, dans sa mise en scène, a su situer au centre de l'action la figure du héros.

VALENTIN SILVESTRU

GOLGOTHA

De toute la création de Mircea Drăgan se dégage, telle une constante, une vision d'épopée : dans chacun de ses films il évoque un épisode de la vie du peuple roumain aux vastes résonances sociales. La Soif, *d'après le roman de Titus Popovici qui est restée jusqu'ici une des transpositions cinématographiques les plus réussies, reflète les changements fondamentaux qui ont eu lieu dans la vie du village roumain à l'époque de la lutte pour la réforme agraire de 1944 et 1945. Dans* Lupeni 29, *vaste fresque sociale, Drăgan a conféré un grand relief aux glorieuses pages écrites dans l'histoire du mouvement ouvrier roumain par la lutte des mineurs en grève de la Vallée du Jiu. A son tour,* Golgotha *s'intègre tout naturellement dans la sphère de création pour laquelle le metteur en scène manifeste une préférence.*

C'est une tragédie engendrée par la misère et l'injustice sociale. Conçu comme une sorte de prolongement ou d'épilogue de Lupeni 29, *le film évoque les résonances individuelles d'un épisode dramatique. Procédant d'un drame homologué par l'histoire, l'idée à laquelle se sont arrêtés les scénaristes confère au film une base de départ solide. Partant de la réalité d'une grève de mineurs réprimée dans le sang, les auteurs lui ont attribué de plus larges significations en choisissant le symbole du Golgotha comme pivot de l'action. Le film raconte la montée du calvaire par six femmes que la répression a rendues veuves. Pour avoir eu l'audace de réclamer une pension, elles sont arrêtées, traînées de poste de police en poste de police, sous la pluie et dans la boue, obligées de monter sur les pentes des collines de la*

Scène du film. Violeta Andrei, Ioana Drăgan, Viorica Farkaș, Reka Nagy et Draga Olteanu

Vallée du Jiu. On veut de la sorte les déterminer à renoncer à leur demande. Elles sont battues, trompées, humiliées, menacées de mort.

Afin de généraliser le sens de cette histoire, de montrer qu'il ne s'agit pas d'un cas singulier, les scénaristes (Nicolae Tic et Mircea Drăgan) ont construit un personnage collectif. La plus remarquable des six figures féminines est Ana Varga (Draga Olteanu) suivie de Ruxandra (Ioana Drăgan) et d'Alexandrina (Violeta Andrei). Ruxandra est enceinte, sa résistance morale et physique est diminuée et toute son attitude découle de l'angoisse de la future mère. Alexandrina est une femme dont les malheurs ont dérangé l'esprit, et qui a l'obsession des mains tachées du sang de son mari, tué par les balles des gendarmes. Les trois autres femmes, la vieille (Nunutza Hodoș), Maria (Reka Nagy) et Eva (Viorica Farkas) restent à l'arrière. Le jeu personnel et les accents de sincérité des interprètes n'ont pas annulé la sensation de portrait collectif.

C'est encore un personnage collectif que représente, en fait, le groupe opposé, celui des gendarmes, bien que ceux-ci soient plus nettement individualisés. Type du gendarme qui n'a plus rien d'humain, le sergent n'est plus qu'une machine à réprimer, victime lui aussi, à sa manière, de tout un appareil d'oppression: mais une victime et un assassin tout à la fois pour qui la cruauté est un devoir et la terreur l'arme avec laquelle il frappe. Sa lutte avec les six veuves a pour lui les implications d'un règlement de compte personnel. Comme il le dit lui-même: « Avec mon instruction j'aurais pu trouver un autre emploi, et maintenant... » Pour lui, la résistance des femmes n'est qu'un simple entêtement, qui l'empêche de rapporter à ses supérieurs l'exécution des ordres reçus. Ce raisonnement primaire nuance le personnage, qui oscille entre la ruse et la haine, le mépris et la fureur aveugle. Les autres gendarmes, à l'exception du plus jeune, créent une atmosphère de caserne, cruelle et inhumaine. Faisant partie du même peloton, exécutant les mêmes ordres, le plus jeune appartient — moralement parlant — au camp « adverse ». Le moment où ce gendarme, qui sait siffler comme les oiseaux, devient assassin sous l'empire de la fureur et d'une juste haine, est parmi les plus profonds du film.

Bien nuancée du point de vue dramaturgique s'avère la façon dont le scénariste et le réalisateur-scénariste justifient la persévérance inépuisable des six femmes. Leur ténacité n'est pas motivée par leur seul courage ou par un héroïsme dû à un idéal qui, dans leur situation, aurait été certainement peu convaincant; en fait ces femmes puisent leur force dans une révolte humaine toute naturelle devant leur dignité bafouée tant par les mots que par les actes.

Après qu'Alexandrina s'est jetée dans un puits et qu'un soldat a trouvé la mort en essayant de la sauver sur l'ordre de son supérieur, après que Maria s'est enfuie et qu'Eva a disparu, le sergent se rend compte que toutes les violences exercées ont été vaines. A bout de haine et de force, celle que lui donnait la cruauté, il abandonne. « Dorénavant, tout m'est égal ». Cette réplique trahit une lassitude infinie. Le vaincu, c'est lui. Quoiqu'il arrive, c'est un instant de victoire pour les femmes. Une victoire triste, sans joie, payée au prix de la mort et de la violence, mais pourtant une victoire de la volonté de défendre son droit jusqu'au bout.

L'interprétation de Draga Olteanu, Gheorghe Dinică (le sergent) et Sebastian Papaïani (le jeune gendarme) est particulièrement réussie. L'image — signée par George Cornea, un nom que l'on voit figurer pour la seconde fois au générique à côté de celui de Mircea Drăgan — crée une atmosphère sombre, pesante, expressive, donnant au film un âpre dramatisme et une cruelle plasticité.

IADINA DARIAN

Les livres

PETRU COMARNESCO: « ION SAVA »

« J'ai écrit un grand nombre de biographies — avouait un jour Sainte-Beuve — mais dans toutes j'ai mis le même soin à questionner et à m'informer». Dans la première partie de la monographie qu'il consacre au metteur en scène roumain Ion Sava (aux Editions « Meridiane »), Petru Comarnesco retrace la biographie de l'artiste en respectant ce principe et cette méthode; il confronte ses intuitions et les nombreux témoignages recueillis, cite ses sources. Evoquée dans son évolution et son épanouissement, la personnalité de Ion Sava est reconstituée à partir de ses données biographiques, des expériences vécues par l'homme, des créations de l'artiste, des références fournies par ceux dont la vie et les activités croisèrent les siennes. A une biographie minutieuse et détaillée, à l'analyse des pièces mises en scène par Ion Sava, succède, dans la seconde partie de la monographie, une étude synthétique où la personnalité complexe de Sava — dessinateur, caricaturiste, peintre, metteur en scène, décorateur de théâtre, dramaturge, critique d'art et théoricien du théâtre — forme un tout unitaire.

La part directe prise par Ion Sava (1900—1947) à la vie artistique contemporaine n'était pas seulement une adhésion donnée à des formes d'art constituées, mais une façon de pénétrer leur processus intime d'élaboration. Perméable à l'esprit nouveau qui naissait dans l'art contemporain, Ion Sava créait aussi

une œuvre personnelle et prolongeait les lignes de force des formes nouvelles. Son esprit d'anticipation faisait de cet homme, toujours insatisfait des formules artistiques obtenues, un véritable précurseur. Il était toujours en quête d'autre chose, en proie à une éternelle effervescence; il avait le don de saisir dans le moindre fait, dans chaque aspect de la réalité, une signification et un prétexte à les transfigurer par son art.

Sa vision artistique était avant tout d'ordre caricatural et grotesque, et rappelait, dans l'une de ses phases, les dessins de Georg Grosz. Cette déformation dissimulait une vérité psychologique: sous le masque, soigneusement composé, des apparences sociales, Ion Sava voyait percer les instincts et découvrait de cruelles réalités. Il y avait chez lui l'aveu d'une tristesse, d'une souffrance, un rictus intérieur. Le grotesque, le burlesque, la satire, la propension au fantastique et au difforme — que trahissait sa passion pour Goya et Pieter Brueghel — tenaient du tragique.

Le hasard voulut qu'à une époque où se heurtaient une foule de tendances spirituelles, cette disposition de son tempérament rencontrât plusieurs courants artistiques féconds, notamment l'expressionnisme et le surréalisme. L'effervescence intime de Ion Sava exigeait une expression instantanée et totale. Cet homme, disponible et multiple, s'exprima sur des plans divers par la caricature et la peinture, par le théâtre et la littérature, mais sa véritable vocation, que lui révélèrent les visions d'Alexie Tairov, d'Anton Giulio Bragaglia, de Stanislavski ou de Gordon Craig, était la mise en scène et la décoration de théâtre. A vrai dire, Ion Sava fut un homme de théâtre dans la pratique autant qu'en théorie.

ION SAVA: Autoportrait

L'analyse détaillée que Petru Comarnesco fait de son activité de metteur en scène insiste longuement sur ses plus brillantes réussites: « *Le Chandelier* » de Musset, « *Scènes des rues* » d'Elmer Rice, « *Les Ratés* » de Lenormand, « *Hamlet* », *Notre Ville* » de Thornton Wilder, « *Macbeth* », « *la Belle au Bosi dormant* » de Rosso di San Secondo. Cependant, pour définir la place qui revient à ce catalyseur de la vie théâtrale roumaine de l'entre-deux-guerres, il est indispensable de saisir, à l'instar de Petru Comarnesco, la variété de tous ses essais, de toutes ses formes d'expression secondaires, artistiquement parlant, et de ses rares échecs, dont on pouvait tirer toujours quelque enseignement. L'auteur de la monographie esquisse le diagramme compliqué des activités de Ion Sava; pour ce faire, il n'analyse pas seulement son évolution artistique, il définit aussi les linéaments d'une esthétique de la mise en scène en général et, plus particulièrement, de la mise en scène roumaine entre 1930 et 1947. Mais il faut avoir lu les dernières pages de l'ouvrage, où le critique d'art Petru Comarnesco analyse les dessins et les peintures de Sava, et où il évoque la vision originale du dramaturge Ion Sava, pour comprendre pleinement la richesse d'imagination, les jeux de la fantaisie et l'inépuisable effervescence créatrice de cet artiste.

ION BIBERI

ANDREI BĂLEANU: « RÉALISME ET MÉTAPHORE AU THÉÂTRE »

Conçu comme un recueil d'essais, le livre d'Andreï Băleanu (« Realism şi metaforă în teatru », paru aux Editions « Meridiane ») est divisé en trois parties traitant, successivement, du théâtre réaliste (considéré sous l'angle de la dramaturgie et situé dans son contexte contemporain), des problèmes actuels de la dramaturgie étudiés sous le rapport du contenu et de la forme (qui font, depuis longtemps, l'objet des recherches esthétique de l'auteur et que le présent volume reprend au point de vue pratique), ainsi que des modalités de mise en scène du « théâtre d'idées », dans lequel l'auteur voit la meilleure veine du réalisme dans le théâtre contemporain. Andreï Băleanu fait l'historique de l'évolution de la dramaturgie dont les sommets sont, à ses yeux, les œuvres de Tchékhov, Ibsen, Gorki, Brecht, O'Casey, O'Neill, Tennessee Williams, Arthur Miller. Son analyse vise non seulement à faire le point de la notion moderne de théâtre réaliste, à fixer les étapes historiques de son évolution mais aussi à souligner simultanément la richesse d'une partition aux innombrables tonalités et nuances. La littérature dramatique roumaine, organiquement intégrée au contexte universel contemporain, est évoquée notamment à travers la personnalité d'un écrivain qui « sut voir des idées » —

Camil Petresco, et les œuvres, d'une brûlante actualité — de Horia Lovinesco et d'Alexandru Mirodan. L'activité théâtrale en Roumanie fait l'objet de vastes recherches, tant sur le plan de la création littéraire que sur celui de l'art du spectacle, et alimentent les arguments esthétiques fournis par un certain nombre de problèmes: l'absurde et le théâtre réaliste, le conflit et les caractères, le dialogue, l'émotion et la réflexion, les conventions de la scène moderne. Pour ce qui est de la corrélation entre le «théâtre d'idées» et l'interprétation réaliste moderne, Andreï Băleanu accorde la primauté au texte qui détermine et impose les conditions dont dépendent, à la scène, l'illusion de la sincérité totale et d'une vérité affranchie des conventions factices. Ce n'est pas là la seule idée qui mérite d'être soulignée. L'auteur dénonce les faux dilemmes posés par une connaissance superficielle des lois du théâtre (comme celui qui oppose le « théâtre conventionnel» au « théâtre réaliste»); il critique la compréhension imparfaite ou unilatérale de « l'objectivation» de Brecht et du « vécu» dans le système de K. S. Stanislavski. La dialectique subtile du rapport unissant le spectateur au public souligne la sensibilité de l'auteur qui excelle à déterminer la valeur, le sens, les limites ou l'originalité de certaines mises en scène et interprétations.

Andreï Băleanu opère une large et profonde confrontation des valeurs les plus représentatives du théâtre d'aujourd'hui; il prouve que l'art théâtral réaliste inclut une zone toujours plus vaste d'activités théâtrales et que ses ressources illimitées sont capables de donner naissance à de nouvelles modalités artistiques, complexes et nuancées, propres à interpréter la vérité de la vie dans son contexte social.

VALENTIN SILVESTRU: « LE PERSONNAGE DE THÉÂTRE »

Admirablement informé sur son sujet, à travers les siècles et les méridiens, Valentin Silvestru s'appuie sur des ouvrages de philosophie, d'esthétique et de théorie littéraire, ainsi que sur un grand nombre de faits, pour analyser, dans un livre paru aux Editions « Meridiane » (« Personajul în teatru»), l'art de l'acteur dans son essence et pour tâcher de définir le rôle et la place dévolus au personnage dans la complexité du phénomène théâtral, vu sous l'angle des rapports dialectiques unissant le rôle, l'acteur et le metteur en scène.

L'auteur de cette étude parcourt, en compagnie de l'acteur, la route tortueuse qu'est la préparation du rôle. C'est la situation objective de l'acteur, appelé à devenir le contemporain du spectateur auquel il s'adresse, qui lui paraît être déterminante et primordiale au cours de ce processus. Dans ce contexte, aspirer au « style», c'est atteindre l'échelon supérieur de la création et, en même temps, cerner les éléments qui définissent le style d'interprétation contemporain: transfiguration de l'acteur entrant, sous les yeux du public, dans la peau de son personnage, renoncement à souligner les marques extérieures, accès à l'univers spirituel du personnage. Cette analyse se rattache organiquement à celle qui figure au chapitre intitulé *L'acteur en tant qu'artiste*. Valentin Silvestru voit dans l'acteur un créateur, le « coauteur» du personnage qu'il incarne; les principales qualités de l'interprète moderne sont, à son sens, le « sentiment de la mise en scène», l'esprit critique et le don de l'improvisation.

Les trois derniers chapitres — *Le talent du personnage*, *La culture du rôle*, *Le personnage qui ne paraît pas* — sont des contributions originales à l'esthétique du théâtre. L'auteur y propose de nouveaux étalons critiques pour juger le personnage; il plaide en faveur des acteurs nourris d'une riche et authentique culture et se plaît à explorer « la zone de pénombre dans laquelle baignent les personnages d'une pièce » afin de déterminer l'apport de celui qui n'a pas d'existence concrète sur la scène. Le texte des entretiens que Valentin Silvestru eut, au cours des années, avec les plus grands interprètes de la scène roumaine nous dévoile, dans l'appendice, un grand nombre de faits inédits et précieux qui viennent étayer l'exposé théorique de l'ouvrage.

MARGARETA ANDREESCO

ÉCHOS

● En Roumanie, de nouvelles pièces ont affronté les lumières de la rampe vers la fin de la saison théâtrale 1966—1967. Citons: *l'Opinion publique* d'Aurel Baranga (Théâtre de Comédie-Bucarest), *l'Hypérion* de Barbu Delavrancea et *Le Procès Horia* d'Al. Voïtin (Théâtre « Lucia Sturdza-Bulandra »); *Porte, mon ange, tes regards sur ma maison*, adaptation de Ketty Frings d'après Thomas Wolfe (Théâtre de Ploieşti), *le Faiseur de pluie* de Richard Nash (Théâtre « Al. Davilla » de Piteşti), *le Faubourg de l'Acacia jaune* de J. B. Priestley (Théâtre de Bacău), *Un siècle d'hiver* de Ion Omesco et *Sans gants* de John Galsworthy (Théâtre National de Jassy), *la chaise sans pieds* de Simion Macoveï (Théâtre de Tg. Mureş). Le spectacle *Avant-hier, Hier, Aujourd'hui* comprenait trois pièces en un acte: *Maître Leonida aux prises avec la réaction* de I. L. Caragiale, *le Kilomètre 7* de Mihail Joldea et *Le ciel n'existe pas* d'Al. Mirodan (au « Studio 172 » de Timişoara).

b e a u x - a r t s

MARCEL BREAZU ●

Objet ou expression?

Dans la préface de son volume d'essais, significativement intitulé *Parti Pris*, Jean Cassou observait, non sans finesse: « ...l'art littéraire, c'est de *forcer* à peine... quelquefois davantage: question de mesure, question de convenance, tout l'art est là... — le sens des mots. »

L'observation de Jean Cassou pousse à des réflexions qui dépasse sa simple formulation. En effet, dans son travail sur le matériau dont il se sert — mot, couleur, pierre, son, geste — l'artiste exerce une pression, il *force*, comme le dit le critique français, ce matériau pour en faire irradier quelque chose de *nouveau*, un *sens* qu'il n'avait pas avant la création de l'artiste.

Arrêtons-nous un peu plus longuement sur cette idée. Dans leur vie quotidienne, les hommes se meuvent dans un monde *d'objets*, comme le font tous les êtres. Mais, alors que pour tous les autres êtres, ces objets ne signifient qu'une présence physique qui agit sur leurs réactions biologiques —ils ont, pour l'homme, quelque chose de plus, quelque chose qui confère à l'être humain son caractère à part: *les objets ont un sens !* Chacun d'eux s'encadre dans un système de référence. Les objets n'ont pas seulement forme, couleur, consistance, sonorité. Pour l'homme, pour la subjectivité humaine, chacune de ces qualités physiques objectives, a une *signification*, en fonction de ce que leur emploi social (répété en un nombre incalculable de cas et de situations), a réussi à incruster dans la conscience d'un groupe humain. C'est pourquoi, chez l'homme, le monde objectif éveille, en même temps que des actes réflexes, des sentiments et des idées, c'est-à-dire des réactions de sa conscience, d'autant plus grandes, plus vives et plus complexes, que le réseau de son système de référence est plus riche, que les ramifications de ce réseau sont plus touffues.

Mais la *réalité* objective tout entière forme, pour la subjectivité humaine, un tableau d'ensemble doué d'une double qualité fondamentale: d'une part, le tableau tend à se configurer dans une *stabilité* appelée à donner la certitude nécessaire aux actions efficaces des hommes; de l'autre, au moment où cette stabilité semble se constituer définitivement, son équilibre s'avère *instable;* quelque chose apparaît, qui sollicite un réengagement des objets, une nouvelle configuration dépassant celle d'auparavant. C'est justement de cette façon que la fluidité essentielle de la réalité, en incessante transformation, se reflète dans la conscience humaine.

En art, le créateur, le créateur *authentique*, « force » les significations constituées à un moment historique donné, pour ouvrir les écluses de la sensibilité humaine, qu'il engage à de nouvelles transformations. Cela signifie que son œuvre ne peut pas être seulement un nouvel « objet », s'ajoutant à ceux qui ont existé avant lui, mais qu'elle *exprime* des sens nouveaux entrevus par l'artiste; cela signifie que l'œuvre a un caractère de *langage* au moyen duquel l'artiste communique son message, le sens de la réalité qu'il a dépisté.

Dans son *Introduction aux arts du beau*, l'académicien Etienne Gilson essaie d'accréditer l'idée diamétralement opposée que l'œuvre d'art ne serait qu'un objet soumis à la contemplation, un objet forgé par l'artiste rien que pour sa beauté. « S'il est un principe universellement vrai et certain,

qui se dégage de l'évolution de l'art moderne — dit en substance Gilson — c'est que tout ce qui, dans une œuvre d'art, ne contribue directement à la beauté qui est la fin de l'œuvre, est une faute contre l'art. » (op. cit., p. 184). Loin d'être un acte de connaissance ou une œuvre de « signification », loin d'être un message — soutient le philosophe français — l'art consiste à forger de beaux objets.

C'est justement sur ce terrain, où a lieu aujourd'hui une dispute acharnée, qu'il faut situer et chercher — à notre avis — la solution contemporaine du problème du *réalisme* en art. Prétendre que l'œuvre d'art n'est qu'un « objet », que sa valeur artistique n'a rien de commun avec la réaction de l'artiste devant la réalité, c'est formuler une position antiréaliste. Essayer, au contraire, de déchiffrer dans l'œuvre le message de l'artiste, la signification donnée à la réalité et communiquée au spectateur par un langage spécifique signifie, je pense, se situer sur la plate-forme d'un réalisme qui, libre de canons arbitraires, mais non de toute « limite », comme le considère Roger Garaudy, est plein d'une substance dense, de vitalité. A une pareille position se rallient aujourd'hui des théoriciens de tendances très variées, comme l'esthéticien réputé qu'est Herbert Read ou l'académicien René Huyghe. Dans *les Puissances de l'image*, son ouvrage récent, Huyghe dit très suggestivement « ...l'art sait tâtonner, pareil à une racine vers l'humus ténébreux d'où monte la sève, qui ne devient féconde qu'après avoir été élaborée... Il fait y allumer les clartés que ne voient plus les yeux, mais où l'esprit pressent ce qui le dépasse. »

Il s'agit, on le voit, de s'occuper de ce que l'œuvre *signifie* par l'intermédiaire de ses données matérielles, objectuelles, mais qui transcende ces amples données.

Par conséquent, « forcer » les significations du matériau — pour en revenir à l'heureuse formule de Jean Cassou — c'est trouver, au-delà de l'objet d'art créé, ce que l'artiste sent le besoin de communiquer *de son contact avec le monde*, ce qu'il faut déchiffrer dans son art si l'on veut le savourer entièrement. Ne chercher dans l'œuvre de l'artiste qu'un lénitif, qu'une agréable vibration sensorielle, c'est appauvrir à la fois et l'art et la faculté d'émotion de celui qui la contemple.

Il serait ridicule de prétendre que toute œuvre d'art, qu'il s'agisse d'un simple motif ornemental, ou d'une vaste fresque, pose directement les problèmes majeurs de l'époque. D'autre part, pour connaître le message d'un artiste, *sa participation à la réalité*, il est nécessaire de connaître, sinon toute, une grande partie de son œuvre ou, tout au moins, ses créations les plus significatives. Si nous n'appréciions Monet, par exemple, que par ses *Nénuphars*, nous comprendrions beaucoup moins ce qu'il a légué au patrimoine de la peinture française et mondiale — de même pour Piccasso, si nous ne le jugions que d'après ses linogravures, en ignorant *Guernica*. Si nous ne connaissions de Brancusi que *la Table du Silence*, nous ne pourrions saisir les grandes significations de sa création; la façon dont se reflètent dans son œuvre les problèmes de l'époque moderne, dans sa *réalité* la plus profonde, nous resterait étrangère si nous n'avions pas vu *la Sagesse de la Terre*, *la Porte du Baiser*, *la Colonne sans fin* et *la Maïastra*. Que resterait-il de la densité compacte de l'œuvre du peintre roumain Ion Ţuculesco, si nous ne nous arrêtions qu'aux *Yeux noirs dans un océan orange* et si nous ignorions d'autres toiles, comme *Intérieur paysan*, *le Fiacre*, *le Champ de marguerites* ou *les Vies multiples? Les Anémones* elles mêmes de Ştefan Luchian, et leur grande beauté, acquièrent une plus grande résonance émotive si nous connaissons *Un imagier*, *Tête de vieillard*, *la Blanchisseuse* ou *le Puits de Brebu*. Les œuvres d'un artiste réverbèrent les unes sur les autres des significations multiples. Si les multiples *Yeux* de Ţuculesco, par exemple, paraissent phosphorescents ils le doivent aux irradiations que, d'une part, les motifs d'art populaire roumain, et de l'autre, les remous de notre époque où l'homme subit de profondes transformations structurales, ont conféré à tous ses tableaux.

Il serait évidemment impropre de qualifier Ion Ţuculesco de *réaliste* dans le sens où Courbet dans les ouvrages d'histoire de l'art est considéré comme tel — mais il est impossible de ne pas voir que son œuvre n'est pas seulement formée « d'objets » picturaux qui vivent « en soi ». De même que pour l'œuvre de Corneliu Baba, réaliste d'une autre facture, nous nous trouvons, chez Ţuculesco, en présence d'une *réaction de l'artiste devant la réalité*, réaction d'une autre structure que celle du premier, mais, de toute évidence, *expression* d'une sensibilité — *langage*, *message* que l'artiste, selon ses propres déclarations, a voulu léguer aux hommes. Ţuculesco a « forcé » le sens des formes et des couleurs et nous a demandé — avec la force immense de son talent — de découvrir des sens nouveaux, *concordants avec ce que l'époque avait déjà préparé dans notre sensibilité*. C'est justement pourquoi loin de forger purement et simplement des « objets » décoratifs, il a comme tant de bons artisans abstractionnistes, créé des *expressions artistiques* qui nous ont bouleversés.

Si nous pouvons affirmer, avec l'esthéticien roumain Ion Pascadi, que le réalisme est « une attitude artistique et non un style ou une manière », il me semble que, à ce stade des discussions sur le réalisme, ce qui est important n'est pas tellement de le définir, mais d'insister sur cette vérité que l'artiste authentique ne saurait se contenter de forger des « objets »; dans la mesure où sa sensibilité peut parvenir à l'incandescence il a quelque chose à communiquer, il doit — et ne saurait faire autrement — *exprimer* sa réaction devant la réalité et exprimer cette réaction avec *les moyens qui lui sont propres*.

De la sorte, nous serons d'accord avec l'esthéticien roumain Titus Mocanu lorsqu'il dit que dans la « vision » réaliste moderne, s'opère une *transposition* de l'un des domaines de la réalité dans l'autre, afin de mettre en relief — et de communiquer — une signification profonde, fruit de la découverte de l'artiste, élément essentiel de sa *création*. Il va de soi que cette création, en tant que réalisation

humaine, réalisation d'une œuvre à réalité objectuelle, ne peut exister sans la possession d'une connaissance approfondie du métier.

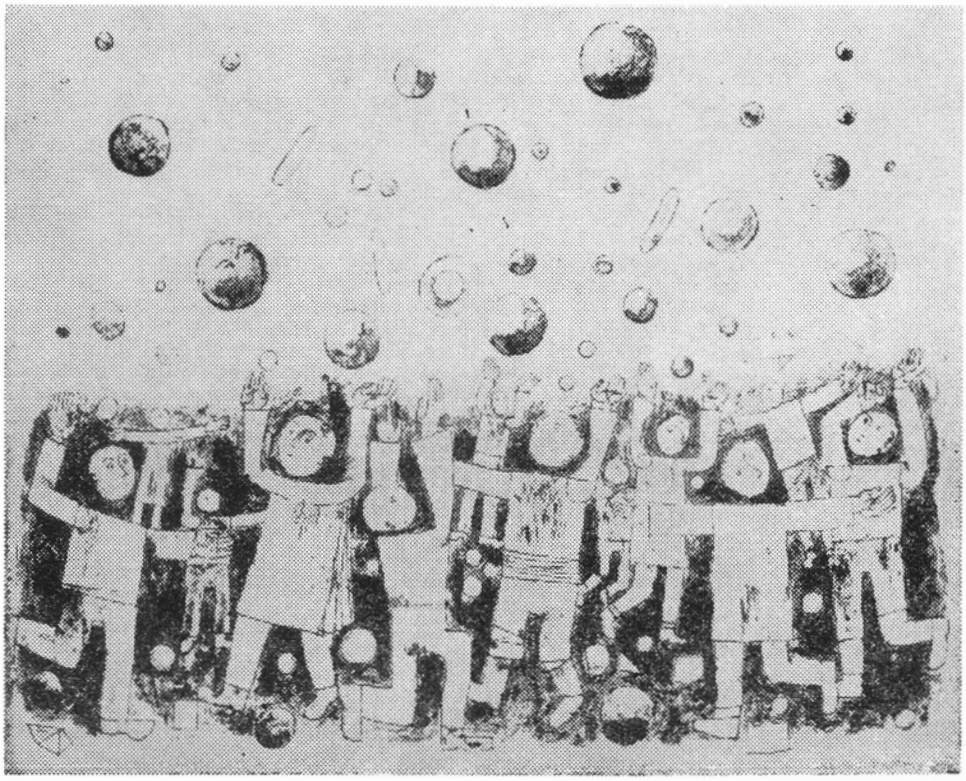
Mais le souci *exclusif* des questions de métier, de la technique artistique, est de nature à éloigner l'artiste de la réalité, à le conduire à effectuer des « objets » vides de tout frisson émotionnel. Ces « objets »-là pourraient avoir des qualités artisanales — très précises, si précises même qu'elles pourraient être *quantifiées*, propres à être formulées dans un algorithme et par conséquent réalisables aussi par une machine électronique. Mais il y manquerait la sensibilité humaine. Cette sensibilité *humaine* — et non l'habileté mécanique — n'existe que dans l'œuvre qui est *l'expression de la réaction artistique devant la réalité* et non pas un agréable *objet* décoratif.

EXPOSITIONS

PAUL CONSTANTIN

LE SALON RÉPUBLICAIN — 1967 DE DESSIN ET DE GRAVURE

La première impression que l'on emporte de ce Salon est sa variété, signe de l'effervescence qui caractérise les beaux-arts roumains contemporains. Cette variété découle des différences structurales accusées par les artistes, de la diversité de leurs expériences, de leur âge et de leurs préoccupations, non moins que de leur manière d'aller au bout de ces expériences. A ce point de vue, l'exposition a pleinement confirmé la personnalité d'artistes dont l'éloge n'est plus à faire, tels Vasile Dobrian, Jules Perahim, Marcela Cordesco, Paul Erdös, Gy Szabo Bela, Gh. Juster, Petre Grant, Vanda Sachelarie, ou l'originalité des jeunes, parmi lesquels nous citerons Corina Beiu Angheluță, Vasile Baboie, Vincențiu Grigoresco, Marcel Chirnoagă, Geta Brătesco, Octav Grigoresco, Done Stan, Vasile Celmare, Ion Oroveanu.



VASILE CELMARE: Récréation (lithographie)

On peut y voir des illustrations de livres où l'inspiration le dispute à la virtuosité de l'expression. Les dessins à l'encre de Chine exécutés par Geta Brătesco pour les contes de Perrault satisfont le goût du beau des enfants et les exigences de l'esthète adulte. Leur calligraphie élégante et rythmée, la variété et l'équilibre de la composition, la limpidité de l'expression recomposent un univers tout de finesse et d'humour, tout en respectant le caractère du genre et l'esprit de l'œuvre. En pleine possession de ses moyens d'expression qui ont mûri et se sont cristallisés, Ion Untsch est entré dans une phase nouvelle, comme en témoigne notamment sa linogravure le Chien et le Chiot, *composée pour la fable du poète classique Grigore Alexandresco. Les dessins à l'encre de Chine exécutés par Tiberiu Nicoresco pour* Plomb *du poète G. Bacovia créent des formes fantastiques dans une précieuse texture graphique qui nous intrigue autant qu'elle nous attire. Les illustrations de Mieczyslav Orlovski pour les œuvres de Franz Kafka et les vers de Federico García Lorca sont chargées de significations multiples.*

Les caricaturistes sont moins nombreux à ce Salon que les illustrateurs. Aux œuvres remarquables des vieux maîtres — Iosif Ross ou Gruia Păunesco — s'ajoutent les dessins satiriques, pétillants d'esprit, de jeunes artistes, tel le cycle des Animaux nuisibles *de Dumitru Petrică.*

*L'exposition comporte un secteur réservé à l'affiche. Dans ses trois affiches consacrées à la lutte contre le danger atomique, Petre Grant fait preuve du même et sensible équilibre plastique et d'une singulière clarté d'expression. La collaboration de Ion Oroveanu et de Vladimir Setran se révèle fructueuse. La mieux venue de leurs trois affiches est celle composée pour le soixantième anniversaire de la révolte paysanne de 1907:*1907—1967; *il s'agit d'un montage photographique dramatique (sol crevassé, fond où domine le blanc, tête tragique de paysan) au-dessus duquel vibre un texte écrit en caractères écarlates qui s'inscrivent de façon monumentale dans la composition. N'oublions pas de mentionner les affiches suggestives signées Zamfir Napoleon* (Concert de musique de Bach, *affiche-réclame du Salon) et Constantin Pohrib.*

La plupart des salles sont réservées aux graveurs, aux aquarellistes et aux dessinateurs, dont un grand nombre expriment en noir ou en couleurs des conceptions personnelles et typiques. Procéder à un choix des valeurs est ici une opération compliquée. Faire la synthèse d'un Salon réunissant de nombreux artistes ne va pas sans risques; certaines œuvres de petites proportions, finement dessinées ou très discrètement colorées, s'affirment difficilement ou finissent même par s'estomper auprès de leurs voisines plus grandes, aux puissants contrastes. C'est ainsi que les oeuvres d'Octav Grigoresco ne paraissent être qu'un filigrane, harmonieusement tracé sur la feuille blanche. Ce n'est qu'au prix de beaucoup de patience, de cette patience exigée par la lecture d'une poésie difficile que les métaphores de l'artiste s'animent; des dessins comme Une rue à la tombée de la nuit, Angoisse *ou* le Cavalier *nous rendent alors sensible un univers lyrique, méditatif ou incisif, non moins que fluide et pénétrant.*

Les dessins du peintre Aurel Cojan, semblables à des miniatures, nous captivent par leur ingénuité et leur simplicité singulièrement discrète. Les œuvres de Traian Brădean, Lili Panco, Florin Niculiu, Mihai Danu se caractérisent par une sensibilité retenue et l'harmonie subtile de leur expression plastique, en dépit de leur diversité de manière qui va de la notation directe à une longue élaboration intellectuelle. Les dessins à l'encre de Chine du jeune peintre Ciprian Radovan, de Timişoara, ressemblent à ceux que Gh. Şaru a rapportés d'un voyage au Mexique, par l'art avec lequel ils concentrent une riche substance plastique. On peut en dire autant des commentaires plastiques réalisés par Paul Erdös (de Baia Mare) pour plusieurs ballades de François Villon. Les dessins à l'encre de Chine de Done Stan, répliques des Zodiaques *populaires, témoignent d'une grande vigueur, malgré leur ciselure raffinée et leur allure décorative. Jules Perahim nous offre des métaphores graphiques où il donne libre cours à sa prodigieuse fantaisie en nous faisant entendre les accents d'une musique pathétique. Marcela Cordesco expose, elle aussi, trois dessins à l'encre de Chine —* Vanité, Cupidité, Hypocrisie *— où les symboles et les associations insolites, loin de l'exclure, réclament l'élégance aussi bien du détail que de l'ensemble.*

Le secteur gravure présente également plusieurs œuvres intéressantes. Chez Gh. Ivancenco, artiste qui ne cesse d'évoluer, le rythme plastique répond à la cadence des sentiments: son Chantier naval *(eau-forte) est un véritable poème. Il en va de même pour le graveur Ladislau Feszt, de Cluj, dont les œuvres attestent l'accord conclu entre la densité de la réflexion et l'invention technique. Les eaux-fortes d'Emilia Nicolesco, fluides comme des aquarelles, nous apportent la poésie des étangs de Braila. Marcel Chirnoagă grave dans le métal des symboles hautement significatifs et d'une grande puissance plastique tandis que Vasile Celmare insuffle la chaleur humaine à un cadre sévèrement stylisé, et qu'Eva Cerbu taille le bois avec une âpre élégance pour aboutir à des effets d'un sobre dynamisme. Les dessins et gravures en couleurs confèrent à ce Salon un aspect des plus caractéristiques. Les graveurs et plus généralement les graphistes roumains ont d'ailleurs fait de grands progrès dans ce sens. Dans ce domaine s'affirment des artistes très doués, des coloristes dont l'éloge n'est plus à faire: Vasile Dobrian, Vanda Sachelarie (qui expose trois grands dessins en couleurs, pleins de rythme et de succulence); des maîtres de l'aquarelle comme Gh. Juster, Ion Musceleanu, Mihai Cămăruţ; de jeunes aquarellistes, Iulia Hălăucesco, Clara Cantemir, Maria Constantin — et peut-être aussi, mais dans un genre différent, Marianne Simtion-Ambrozi, dont les grandes aquarelles révèlent un énergique contraste des taches de couleurs.*

Pour les arts graphiques en couleurs, quatre artistes viennent en tête du peloton: Vicenţiu Grigoresco avec ses monotypes monumentaux qui ont l'éclat transparent du vitrail; Corneliu Petresco

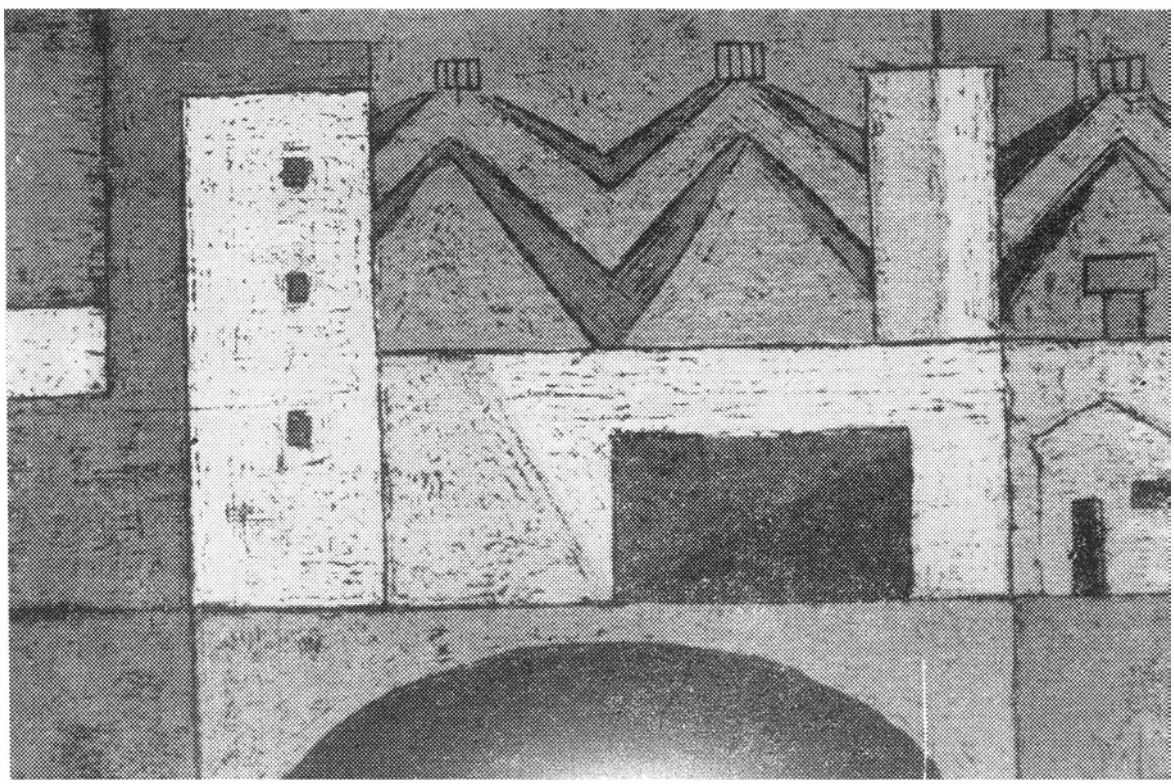
*avec ses gravures sur bois d'un dessin alerte et géométrique ; Eugen Mihăesco, qui combine des collages de papier de soie avec des dessins colorés à l'encre de Chine témoignant de beaucoup de sensibilité ; Vasile Baboie, dont les œuvres à l'encaustique constituent un exemple d'interprétation artistique du folklore plastique. Les œuvres des meilleurs artistes prouvent que le folklore n'est pas la seule voie possible pour mettre en valeur le caractère national de la peinture ou du dessin. Et lors même qu'ils recourent aux suggestions de l'art populaire, ils en exploitent le filon éternellement valable, et non point les motifs et les formes en soi. L'art roumain moderne ne manque pas d'exemples éclatants dans ce domaine ; contentons-nous de citer Brancusi et Ion Ţuculesco. Cependant le Salon 1967 présente une foule d'*Oiseaux, *de* Poissons, *de* Mythes, *de* Coutumes, *de* Zodiaques *et autres thèmes dont les sujets et la conception plastique se ressentent d'une adaptation mécanique du folklore. C'est ainsi que dans les gravures sur bois — d'ailleurs fort expressives — de Teodora Moisesco-Stendl nous retrouvons les oiseaux — fort habilement stylisées — de Victor Rusu-Ciobanu, de Ion Stendl, de Florin Ciubotaru et d'autres encore. Il est pourtant une autre voie capable de féconder la pensée artistique roumaine, de l'inciter à produire des valeurs universelles ; c'est la voie de Brancusi, dont* la Maïastra, *loin de reproduire un modèle populaire ou archaïque, est la synthèse contemporaine de l'esprit artistique national.*

AMELIA PAVEL

VASILE DOBRIAN

Graveur expérimenté, VASILE DOBRIAN pratique la gravure en couleurs — la xylogravure en l'occurrence — non pas comme un émule des peintres, désireux d'accéder à un échelon artistique supposé supérieur, mais comme un homme pleinement conscient du type de vision plastique qu'il possède, vision que régissent des impératifs propres et qui a son charme bien à elle. Ayant derrière lui une activité de plus de trente ans, Vasile Dobrian réaffirme, dans sa récente exposition, la conviction qui l'a poussé à se consacrer à ce genre : celle que le dessin possède une force indépendante, que

Paysage industriel



l'art de la gravure, par ses vibrations particulières, exalte au plus haut degré. Quant à la couleur — qui, dans le cas spécial de la gravure sur bois, ne se surajoute pas, mais surgit de la vision unitaire de l'artiste en même temps que l'aspérité et la gravité des formes — elle joue un rôle particulièrement expressif et suggestif. Employée à l'état pur, direct, avec la franchise d'une ligne tirée simplement et en profondeur, la couleur, chez Vasile Dobrian, produit des effets tout autres qu'en peinture. Elle met en évidence les contours, la délimitation rationnelle des formes ; et par une surprenante symétrie avec le dessin pictural capable de suggérer la couleur par le blanc et noir, elle réussit même à garder, avec la couleur, le nerf propre au contraste graphique noir et blanc.

Témoignant d'un approfondissement de l'art du graveur, cette exposition marque en somme une rencontre avec le « jeune » Dobrian dans la plénitude harmonieuse de sa maturité. La joie des couleurs est tranquille, ennoblie par un optimisme de bon goût. Nature morte à la guitare, Portrait d'une in-inconnue, Fournitures pour une nature morte, Paysage industriel, *etc., paraissent tendre à ceux qui les regardent une main amicale, encourageante, qui les mène aux rivages de la poésie des objets. Dans les gravures dont le motif nous transporte jusqu'aux structures cachées de la matière, résonne le même écho.* Cellules vivantes, Sève de la terre, *loin d'effrayer, présentent un univers ami, bien que très différent de celui auquel nous sommes habitués. Lorsqu'il s'agit de paysages urbains* (la Cathédrale de Gdansk), *Vasile Dobrian découvre, derrière la grisaille apparente, le soleil et de fraîches couleurs. Après les sévérités et les mélancolies de la jeunesse, l'artiste nous apparaît maintenant en un nouvel accord avec l'univers du sourire et de la compréhension.*

DAN GRIGORESCO

OCTAV ANGHELUȚĂ • ION VLASIU

On serait tenté de dire que le caractère essentiel de la peinture d'OCTAV ANGHELUȚĂ est précisément un manque d'unité dans le style. Et cela non point parce que cet artiste serait indifférent aux aspects spéculatifs de la peinture, mais parce qu'il désire communiquer immédiatement *ses impressions en matière de couleur et témoigner de la joie qu'il éprouve à retrouver des fragments de la beauté environnante (qu'il commente rarement). Aussi ses toiles conservent-elles souvent toute leur fraîcheur, tels ce* Paysage au moulin rouge *(un des tableaux les plus réussis de l'exposition) dont les reflets rougeâtres virent dans l'eau à un bleu violacé très intense, ou cet autre paysage,* la Fenêtre de l'atelier, *où la poésie le dispute à la grâce.*

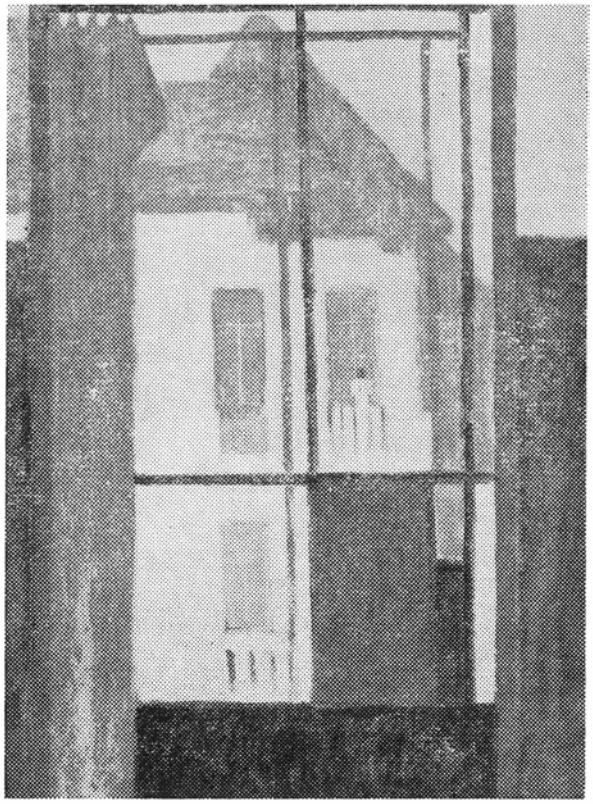
Le peintre s'attache à amorcer un dialogue entre deux couleurs franches, traitées sur des surfaces nettement délimitées. Il a le don d'établir l'équilibre même entre deux couleurs qui jurent, et cela non point par l'emploi de gradations tonales, mais grâce à un heureux dosage des proportions. Paysage de Poiana Sibiului, *par exemple, est rendue par des volumes puissants, solidement construits ; la perspective en est fortement accusée, l'impression de relief est saisissante. Le bleu et le violet créent une harmonie surprenante, rayonnante de chaleur, et la densité des ombres ne va jamais jusqu'à la froideur. Les toiles d'Octav Angheluță ont aussi des significations plus profondes.* Une vue d'Istria, *où l'éclat du marbre forme un contraste dramatique avec la grisaille des ruines qui se dressent au premier plan symbolise l'éternité du temps, l'infinie mémoire de la Terre.* La Révolte *est un tableau que ses inflexions expressionnistes distinguent des autres toiles exposées ; le groupe des révoltés, placé au centre d'un faisceau de rayons, forme le noyau d'une véritable explosion. Une autre composition,* la Guerre, *sombre succession de tons noirâtres et sanguinolents, est une image infernale qui saisit immédiatement le spectateur, faisant fi des détails.*

On se demande parfois si le peintre ne pianote pas à dessein sur plusieurs gammes à seule fin de nous prouver qu'il est capable de s'adapter à n'importe quel mode de la peinture moderne. Ces tendances diverses sont, pourtant, liées par le don que possède l'artiste d'enregistrer avec bonheur les différents aspects du monde qui l'entoure.

L'humour d'Angheluță est empreint d'une bonhommie qui n'est qu'apparente. Ses portraits sont là pour le prouver. Reconnaissables, moins par les détails de la physionomie (qui, s'ils sont caractérisés, ne font toutefois pas défaut) que par l'attitude, ils n'atteignent jamais au sarcasme. Mais, ils ne se réduisent pas à des plaisanteries anodines. Ils définissent des gestes intérieurs et un tempérament souligné avec esprit et humour. Sous un certain angle le peintre est un romantique apparenté à Grandville ; il accuse dans ses portraits un seul trait du tempérament de ses modèles. Ses charges sont toutefois moins âpres que celles du célèbre illustrateur de Swift.

Son exposition est celle d'un artiste cultivé, capable de révéler sa personnalité dans des styles très différents et de nous offrir des toiles empreintes de cette poésie solaire qu'engendre la découverte de la vraie beauté.

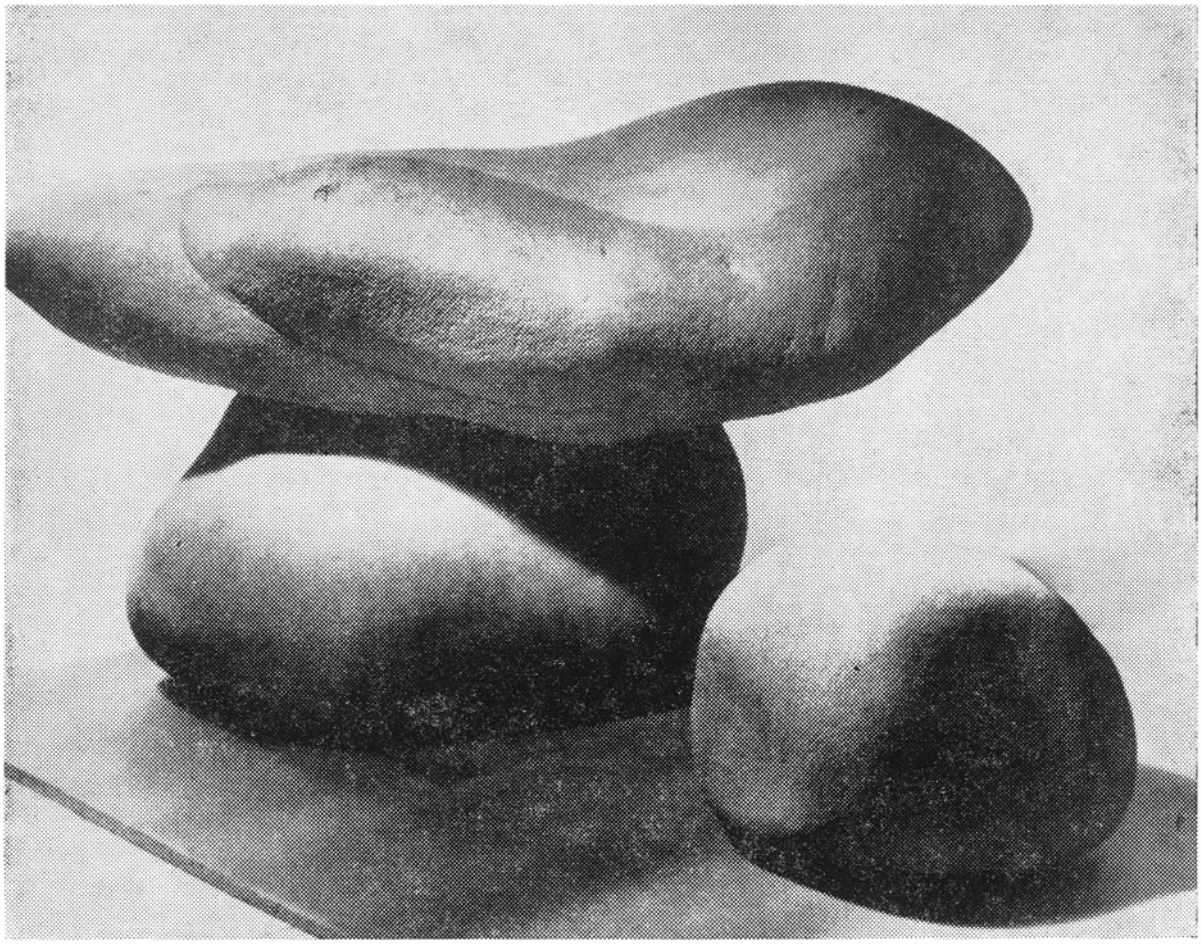
OCTAV ANGHELUȚĂ:
la Fenêtre de l'atelier



Encore que ION VLASIU n'ait pas organisé d'exposition personnelle depuis plusieurs années, son nom n'a pas cessé d'être prononcé dans le domaine des arts. Et cela, non seulement parce que ses sculptures ont su s'imposer à toutes les expositions collectives auxquelles l'artiste a participé, mais encore — et surtout — en raison de ce don qu'il possède d'évoquer un monde intérieur par la plume comme par le ciseau. Peut-être Vlasiu, homme de lettres, est-il plus nettement autobiographique que le sculpteur ou le peintre ; peut-être le bois et la pierre sculptés par lui accèdent-ils à une existence objective plus réelle qu'une page de prose? Il n'y a rien là que de naturel. A vouloir dissocier ses divers aspects (Vlasiu a peint naguère plusieurs autoportraits sous le titre générique « Moi, sous toutes mes faces ») on risque d'obtenir une image unilatérale, partant inexacte.

La plupart de ses œuvres nous dévoilent un tempérament inquiet, en dépit de l'équilibre des proportions et de la robustesse de la construction. C'est avec le même frison que l'artiste découvre la calme noblesse des hommes contents de leur sort, et les profonds remous qui accompagnent les inquiétudes de l'âme. L'asymétrie, les lignes accusées troublant une délicate surface de marbre ne sont pas à ses yeux de simples éléments décoratifs ; loin de ne rechercher que les effets plastiques, il s'attache à créer l'image des structures profondes de la vie psychique dans les régions où s'agitent, invisibles, les « mystères ». Le Masque du génie *est, sous ce rapport, une des œuvres les plus caractéristiques de Vlasiu. L'identité du personnage ne nous est certes pas indifférente ; nous distinguons ici les traits des grands génies de la culture roumaine : Bălcesco, Eminesco, Luchian . . . La même souffrance pure les unit, le même généreux don de soi.*

Les portraits réalisés par Vlasiu sont spécifiquement roumains. Aussi les figures héroïques du roi des Daces, Décébale, et de Horia, le paysan rebelle (au front de sage et de prophète) conservent-elles une inaltérable et âpre beauté. Pour l'artiste, le caractère populaire n'est pas plus une modalité extérieure, qu'un artifice décoratif. Ses personnages possèdent ce caractère rustique dont témoigne le sculpteur lui-même dans sa vision du monde. Fiancée ou amante, mère ou incarnation matérielle d'un songe, la femme — fantôme fugitif — se détache presque toujours d'un univers à la beauté sévère. Ces êtres, dont la pureté de sentiment est parfaite, s'intègrent dans un système de métaphores du même univers, de ce monde rural, d'une si bouleversante simplicité. Une silhouette féminine rappelle les proportions et les tressaillements d'un pilier de cerdac: *Deux corps qui s'enlacent dans une timide étreinte rappellent le galbe arrondi des bras de* troïtza *à la croisée des chemins. Les héros d'un* Triptyque *suggèrent, il est vrai, l'idée de la succession ininterrompue des générations; cependant on songe aussi à*



ION VLASIU: la Table de Pintea

quelque pilier funèbre car, là comme ici, les physionomies sont réduites à leurs traits essentiels. Vlasiu revalorise la pensée traditionnelle du paysan ; il en recherche les significations dramatiques et refuse la naïveté de l'expression. Il emprunte quelque chose à l'hiératisme rude des masques tragiques : ceux-ci, tout comme les anciens rites célébrés dans certains villages roumains, expriment un sentiment général. Aussi, malgré leurs détails individualisés, possèdent-ils la valeur de symboles authentiques. Les rapports unissant les racines profondes du folklore et l'art de Ion Vlasiu se révèlent singulièrement dans cet arbre creux, secoué par la tempête, intitulé Spectres du passé. *Le grotesque et le tragique s'y affrontent dans une bouleversante vision, tel le symbole frénétique d'une destinée.*

Le sculpteur respecte les vertus de la matière. Si certains « rythmes » font parfois subir au bois une surprenante vitrification, on n'en devine pas moins — par-delà son noir éclat — la structure de la branche et ses tressaillements passées sous la caresse du vent. Chez Vlasiu, le bois et la pierre demeurent ce qu'ils sont ; tout est réalisé dans un monde d'une impressionnante matérialité. La poésie jaillit d'abord de cette compréhension des structures du monde matériel. Le bois est sculpté en larges plans ; la pierre est rude et lourde (voyez ce menhir roumain qu'est la Table de Pintea). *Là comme ailleurs Vlasiu oeuvre dans le sens de la nature. Il respecte la porosité de la pierre, la douceur du marbre, la transparence de l'albâtre. Parfois quelque courbe savante, quelque coupure oblique, destinées à souligner l'idée, augmentent l'effet. Une grosse pierre portant sur l'une de ses faces l'ébauche d'un visage devient une « muse » ; le rythme des entailles creusées dans le tronc des « spectres » vise à renforcer le sentiment tragique de cette œuvre.*

Ion Vlasiu découvre l'univers d'un cœur toujours anxieux : la pierre et le bois ne sont pas seulement des matières dont il tire parti ; ils sont la matière même, génératrice d'énergie, admirable semence (c'est d'ailleurs le titre d'une des sculptures de l'artiste) d'où naît l'univers même. C'est le propre d'un tempérament impétueux pour qui la découverte des réalités extérieures et de sa propre réalité constitue un drame permanent. Des artistes de cette trempe ne trouvent le calme et la paix qu'assez tard ; l'équilibre ne s'établit dans leur âme que passé la jeunesse. Et chez cet artiste la jeunesse est une bien longue saison.

THEODOR PALLADY: « JOURNAL »

Les notes de Theodor Pallady que les Éditions « Meridiane » viennent de publier sous le titre de *Journal*, ces notes dont leur auteur disait que « personne ne devait les lire» ont quitté, à la mort de l'artiste et grâce à la plaçe dévolue à son œuvre dans la culture roumaine, le domaine privé pour entrer dans celui de l'histoire de l'art; elles constituent un document de premier ordre pour la connaissance directe du grand peintre. Leur valeur documentaire est d'autant plus remarquable qu'il ne s'agit pas d'un journal rédigé dans un but « littéraire», où l'auteur se maquille sous un éclairage avantageux pour se faire de la réclame, mais bien d'un *autoportrait moral* dénué de complaisance, qui recompose l'unité naturelle de l'homme et de l'artiste. A feuilleter ces notes spontanées, on écoute, le cœur étreint d'émotion, un monologue souvent dramatique et sombre, car Theodor Pallady est de la race des éternels mécontents, des mélancoliques aspirant à l'absolu. Censeur sévère de soi comme d'autrui, il ne connaît que de rares moments d'euphorie; quel paradoxe de devoir constater que son art équilibré et rafffiné plongeait ses racines dans une sensibilité douloureuse comme une plaie toujours saignante! Lui-même déclarait: « L'art est une longue souffrance, une question qu'on ne cesse de se poser... » Et cette éternelle question se posait à l'auteur dans cette course pathétique, ce dépassement de soi-même qui ordonne l'existence de tout créateur authentique. Du besoin avoué « de regarder, de voir par-delà l'apparence des choses» jaillit ce cri qui aspire à la perfection: « Se servir de ce que l'on a acquis, de son expérience, pour aller plus loin... plus haut. Ajouter quelque chose à ce que l'on a fait... ». Et ailleurs: « Je désire l'absolu vers quoi j'ai tendu les bras... que je me suis imposé d'atteindre».

Comme dans tous les documents du même genre, maintes affirmations revêtent un caractère subjectif; il importe donc de les rapporter en premier lieu, voire exclusivement, à la personnalité de leur auteur — mais c'est précisément par là que la conception esthétique de Pallady ressort plus nettement, plus lisiblement pour celui qui contemple l'œuvre à la lumière du *Journal*. Pallady n'est pas un théoricien, c'est un artiste et, comme presque tous les grands artistes, il tend à ériger son expérience en dogme. Par ailleurs, cet homme, dont le caractere ne manquait pas de bizarreries, était un impulsif irascible qui ne supportait pas la contradiction. Il n'est donc pas question de transformer ces notes en doctrine et d'en faire un principe d'autorité infaillible; simplement elles sont indispensables à toute exégèse du peintre Pallady. Voilà qui absout et justifie, dirons-nous, « l'indiscrétion» des éditeus. L'effort qu'ils ont fait d'ordonner cette abondance de notes pénétrantes sur la technique des beaux-arts, sur le secret des formes et la psychologie du coloriste, n'est pas dépourvu de mérite.

MODEST MORARIU

FRANCISC ŞIRATO: « ESSAIS CRITIQUES »

Ce fut sur les instances de ses amis que le peintre Francisc Şirato (1877 — 1953) — une des figures marquantes de l'art plastique roumain de la première moitié du siècle — débuta dans la critique d'art. Dès ses premiers essais et chroniques en 1916, les lecteurs comprirent qu'il avait choisi d'aborder les problèmes de la création artistique d'une façon scientifique. Rompant avec le ton anecdotique et sentimental des prétendues chroniques d'art, il jeta dans la balance des jugements de valeur le poids de critères empruntés aux théories esthétiques modernes qui lui étaient familières, et, à l'instar du peintre Nicolae Tonitza, son confrère, il imprima une nouvelle direction à la critique d'art roumaine.

Les trente années suivantes furent pour le peintre et le publiciste Şirato une période d'évolution harmonieuse qui lui permit de se former un style personnel et de résoudre de complexes problèmes de création. Analysant minutieusement les phénomènes courants il parvint à de vastes et significatives considérations sur l'esthétique et sur la philosophie de la culture. Esprit méthodique, il savait consacrer les valeurs authentiques et rejeter les pseudo-valeurs égarées dans le temple de l'art.

Ses études sur les peintre Nicolae Grigoresco et Ştefan Luchian et, plus encore, ses articles-programme (*Vers un art roumain, Les problèmes actuels des beaux-arts, le Culte de la forme, l'Art conforme à la nature*, etc.) témoignent tant de la haute conscience artistique de leur auteur que de la sûreté, de la sagacité de son intuition, et du discernement, de la profondeur de son esprit. Les jugements portés par Şirato sur le caractère spécifique de l'art populaire, qui occupa longtemps sa pensée, ne laissent pas d'être encore intéressants et valables; il émit d'intéressantes hypothèses génétiques et de subtils jugements sur la grande variété des formes du folklore. Dans d'autres articles il abordait avec la même puissance de généralisation le problème posé par les rapports de la tradition et de l'art nouveau, des éléments nationaux et des caractères universels; il était fermement partisan de l'intégration du phénomène artistique à la vie et à la culture de la société. La profession de foi du peintre et du dessinateur Şirato est aisément déchiffrable: de son propre

aveu, l'artiste est tenu d'être « le messager de la vérité », car, dit-il, « l'Art étant le miroir de l'époque, il reflète celle-ci au plus haut degré ». Il était naturel que, nourrissant de pareilles idées, Şirato dénonçât le dilettantisme et l'imposture en art, qu'il affirmât bien haut les vérités intangibles et contribuât ainsi à former le goût artistique du public, à aplanir la voie dans laquelle se développent aujourd'hui les arts plastiques en Roumanie.

Ajoutons que c'est la seconde fois que le lecteur a l'occasion de lire les articles de Şirato réunis en volume. La première édition, surveillée par le peintre lui-même, parut en 1958 sous le titre de *Prospections plastiques*. La présente édition, considérablement augmentée et due à Paul Oprea qui en est aussi le préfacier, est précédée d'un avant-propos de Petre Comarnesco et contient aussi une monographie inédite du peintre roumain W. Arnold (Editions « Meridiane »).

CECILIA CUŢESCO-STORCK: « UNE VIE DÉDIÉE À L'ART »

Le lecteur non averti risque de voir dans ce titre quelque figure de style. Mais il suffit de connaître la *Fresque d'une vie* du même auteur (parue en 1943), qui faisait le bilan des étapes parcourues jusque-là par le peintre, pour comprendre qu'à l'âge vénérable de 88 ans, Cecilia Cuţesco-Storck est en droit d'affirmer qu'elle a dédié à l'art sa vie entière: une vie tumultueuse, pleine de péripéties, d'espoirs, de déceptions, de la nostalgie de tout ce qu'elle n'a pu atteindre et, plus encore, de belles réalisations.

Vibrantes de lyrisme, ces pages (Editions « Meridiane ») ne reconstituent pas seulement une biographie, mais apportent leur témoignage sur un monde et sur une époque. En évoquant sa jeunesse studieuse à Paris et à Munich, l'auteur évoque avec beaucoup d'authenticité l'ambiance artistique régnant vers 1900 dans la capitale bavaroise ou dans les quartiers de la bohème parisienne.

Le style alerte des notes recueillies à la hâte ont une grâce spontanée qui est un des attraits du volume. Les nombreuses références au nouvement artistique de la Roumanie de l'entre-deux-guerres constituent un précieux document. Les pages évoquant les obstacles et les préjugés auxquels se heurtaient les femmes artistes sont particulièrement révélatrices. Les œuvres de l'artiste n'en sont que plus dignes d'estime. Mentionnons notamment ses panneaux monumentaux ornant les murs de grands édifices publics roumains. L'acharnement, le tempérament passionné, une dévotion indéfectible à l'art, la foi dans le rôle dévolu à l'artiste sont autant de vertus, indispensables à tout véritable artiste, qui ont permis à Cecilia Cuţesco-Stork de surmonter tous les obstacles.

VASILE FLOREA

ÉCHOS

● Toute la presse roumaine a commémoré le dixième anniversaire de la mort de Constantin Brancusi en publiant des photos et des documents inédits (I. Stăvăruş, dans « Luceafărul », no 8), des souvenirs de ceux qui l'ont connu (G. V. Paleologu: *Notes sur un portrait de Brancusi* — « Ramuri », no 3), d'articles *(le Prélude de l'art futur* par Grigore Popa et Nicou Filip — « Luceafărul », no 8; *Brancusi et les jeunes artistes* par Petru Comarnesco, *Brancusi, un frère de Socrate* par Ion Pogorilovski, *Colloques parisiens* par George Cuibuş — « Cronica », no 12; *Significations* par Grigore Popa, *Une conception urbaniste* par G. V. Paleologu — « Arta plastică » no 3). N'oublions pas de mentionner les traductions de poésie dédiées à Brancusi par André Castagnon, René Char, Pascal Pontremoli (« Ramuri », no 3) et les *Hommages*, signés par Carola Giedion-Welcker, Sydney Geist et René de Solier et publiés par l'hebdomadaire « Contemporanul » (no 14). Ajoutons-y un film *Des pas vers Brancusi* réalisé par le critique et metteur en scène Adrian Petringenaru, ainsi que la création, au Musée d'art de Craiova, d'un « Cabinet Brancusi » groupant des bronzes: *Vitellius, l'Orgueil, Tête d'enfant, le Baisier, Torse*, et d'autres témoignages, conservés en Roumanie, sur l'homme qui résumait son éthique professionnelle par la formule: « créer comme un dieu, commander comme un roi, travailler comme un esclave ».

● En 1967 ont eu lieu, entre autres, une rétrospective du peintre Dumitru Ghiaţă, à Bucarest, et à Cluj la rétrospective de peinture et de dessin d'un artiste de Jassy, Nicolae Popa. Citons les expositions personnelles de V. Boborelu, Lucia Ivan, Iacob Lazăr et Rodica Lazăr, Virgil Popa, Ciprian Radovan, Paula Ribariu, Lia Szasz, Diana Schor, Al. Zamfiropol, Gheorghe Zidaru (peinture), Paul Atanasiu, Radu Boureanu (peinture et dessin), Clara Cantemir (aquarelles), Despina Ghinokastra, Grigore Spiresco (peinture et sculpture), Corneliu Greco, Andras Koos, Grigore Minea (sculpture), Miron Constantinesco (dessins), Ştefan Cosma (panneaux décoratifs), Rodica Prato (décoration de théâtre), Dan Bădesco, A. Mihăilopol (photos artistiques). Signalons aussi l'exposition de peinture et de sculpture consacrée à la Guerre de l'Indépendence de 1877, l'exposition consacrée à « l'Intérieur rustique jusqu'à nos jours », ainsi que le VIe Salon international de la photo auquel ont participé, à Bucarest, 52 pays.

● Les éditions « Iskusstvo » de Moscou viennent de publier un livre consacré à l'Art de la Roumanie par le critique M. T. Kuzmina. Ce volume richement illustré présente divers domaines des arts plastiques roumains des débuts à nos jours. L'art des XIXe et XXe siècles que l'auteur a particulièrement étudié lors de son voyage de documentation en Roumanie, fait l'objet d'un chapitre important.

m u s i q u e

Trois opéras

ION NONNA OTESCO: SELON MATEÏ LE VOÏVODE

De l'opéra *Selon Mateï le voïvode*, de Ion Nonna Otesco, on ne connaissait jusqu'ici que la *Symphonie du lac de Snagov* par lequel se termine le premier acte ainsi que le *Prélude* du 2e acte, pages symphoniques admirables d'un grand effet, souvent interprétées en Roumanie et popularisées à l'étranger par les soins de Georges Enesco. A la mort du compositeur, en 1940, seuls les deux premiers actes de l'opéra étaient achevés, ce qui en empêcha la représentation scénique à laquelle il aurait depuis longtemps eu droit.

C'est Aurel Stroe qui assume la lourde responsabilité de terminer l'ouvrage en composant le troisième acte: ainsi l'Opéra de Cluj a pu monter l'œuvre entière, dans la mise en scène de A. I. Arbore. C'était de la part de'Aurel Stroe, non seulement un hommage à son devancier, mais aussi le moyen de faire valoir une œuvre de prix appartenant à la culture roumaine du passé.

Ion Nonna Otesco s'est inspiré d'un fait historique réel, dont fait état un parchemin du temps d'un voïvode valaque du XVIIe siècle, Mateï Basarab (d'où le nom de l'opéra); le parchemin donnait l'ordre au douanier Vase « d'octroyer sans retard sa part de poisson» au prieur du monastère de Snagov, Meletic.

Bien équilibré, le livret est de nuance satirique. La musique de Nonna Otesco, suggestive, spirituelle, marque avec un humour fin, parfois sarcastique, mais non sans attendrissement, le caractère des personnages, chacun selon le rôle qu'il est appelé à jouer.

Dans un tableau d'époque où foisonnent des moines gourmands et coureurs de jupon, des hommes rapaces, intéressés, ne songeant qu'à faire fortune, des boyards ruinés, se trouve un jeune couple qui, dans cette ambiance hostile, ne songe, lui, qu'à réaliser son rêve d'amour. Le compositeur a trouvé un langage musical adéquat, allant du récitatif *parlando* et des lignes mélodiques «cantabile» dans le style *arioso* (certaines ont un caractère modal byzantin) à la suggestion de l'atmosphère populaire dans toute sa fraîcheur, confiée habituellement au chœur. L'orchestre, dont la partition est particulièrement colorée et dense, par endroits, joue un rôle actif, non seulement de soutien pour les solistes et les parties d'ensemble, mais aussi de commentateur des situations dramatiques. Dans ce but, le compositeur fait appel aux surimpressions polyphoniques, où chaque ligne mélodique conserve ses caractéristiques propres, et a également recours aux leitmotive.

Pour le dernier acte, Aurel Stroe a suivi la ligne indiquée par les actes antérieurs. L'emploi de certains motifs de la *Symphonie du lac de Snagov* et d'autres parties de l'opéra a assuré l'unité de l'ouvrage dans le style de l'auteur. Toutefois, l'acte final, dénouement de toute l'œuvre, comporte une dynamique plus marquée, avec des accents incisifs et un rythme bien conduit en de larges plans polyphoniques,

SILVIAN GEORGESCO

DORU POPOVICI : MARIANA PINEDA

Avec *Mariana Pineda*, Doru Popovici en est à son second opéra. Son *Prométhée*, représenté depuis assez longtemps sur la scène de l'Opéra de Bucarest, était le premier d'une triologie dédiée par le compositeur aux héros qui ont fait le sacrifice de leur vie pour la liberté; il puisait son sujet dans la mythologie. Inspiré par la tragédie de Federico Garcia Lorca, l'opéra *Mariana Pineda* appartient à une époque plus rapproché (il s'agit de complots antiroyalistes dans l'Espagne du XVIIIe siècle). Il reste à la trilogie de s'achever par un opéra dont l'action se situe de nos jours.

Il semble que Doru Popovici ait cherché — et trouvé — un style caractérisé par une grande économie de moyens et par des tendances à la synthèse. Excellent connaisseur des préclassiques. Doru Popovici n'en est pas pour autant un néo-classique, de même que son estime des modernes (Alban Berg et l'école viennoise, en particulier) n'en a pas fait un épigone de ceux-ci; l'essence de son art est roumaine par son modalisme spécifique et par la primauté de la mélodie, la prépondérance du lyrisme et l'équilibre intérieur de l'expression. Ce sont là aussi les traits propres à son nouvel ouvrage. Le dramatisme du sujet, non pas traité d'une manière spectaculaire, à l'aide de sonorités massives et de contrastes aigus, est au contraire converti, sur le plan mélodique, en structures polyphonique habilement conduites. Parmi les épisodes (les nommer « scènes» serait impropre) de l'opéra: *Prélude, Passacaglia ,Rondo, Motet, Fugue, Aria*, le plus scénique est le *Rondo* qui comporte l'affrontement de Maria Pineda et de celui qui mène l'enquête; il est difficile, du point de vue musical, d'en mettre un autre en relief puisque tous sont remarquables par la tenue de leur réalisation. La façon de traiter le chœur féminin est excellente. Doru Popovici qui manie avec sûreté l'ensemble vocal, en a fait un commentateur de l'action, comme dans la tragédie antique. Son expérience du lied se fait sentir dans la finesse de la ligne et le filigrane de toute la tessiture musicale. « De même que *Prométhée, Maria Pineda* est un opéra à caractère d'oratorio,où la substance musicale l'emporte sur les virtualités scéniques. Les solistes: Marina Krilovici, Viorica Cortez-Guguianu, Ludovic Bonya et Lucian Marinesco — avec l'orchestre de studio et les chœurs de la Radio-télévision roumaine, — ont formé sous la baguette de Carol Litvin un ensemble qui a su mettre en valeur cet opéra-cantate.

PETRE CODREANU

PASCAL BENTOÏU : L'AMOUR MÉDECIN

Dans la préface du programme de sa récente création, présentée sur la scène de l'Opéra de Bucarest (mise en scène de George Teodoresco, chorégraphie de Tilde Urseanu, avec la participation de Yolanda Mărculesco, soprano, Constantin Gabor, basse, etc.) le compositeur Pascal Bentoïu insiste sur le fait qu'il s'est efforcé (et avec lui les autres créateurs du spectacle) d'offrir au public « un opéra de nos jours ». Affirmation qui donne la clef esthétique de l'œuvre, conçue d'après une comédie de Molière. Dans son ensemble: musique, actions, types humains, mise en scène — l'opéra se déroule en permanence sur des plans multiples et son charme réside dans le jeu étincelant des anachronismes, dans la jonglerie pleine de virtuosité avec les époques et les formes d'art. A l'origine l'opéra « bouffe» n'était que le correspondant musical, en évolution graduelle, de la « comedia dell'arte», avec un sens moralisateur qui lui garantissait le succés auprès du public. Par opposition à l'opéra « sérieux», l'opéra bouffe était le théâtre musical d'actualité: Pergolèse, Cimarosa, Rossini et Mozart (celui des *Noces de Figaro* et de *Così Fan Tutte*) offraient au public un miroir de leur temps. Désireux de réaliser sur un texte classique « un opéra de nos jours», Pascal Bentoïu a opéré au moyen d'un amalgame permanent de styles musicaux. Les rythmes de danses modernes sont présents, diffus dans la partition et triomphent dans la fusion stylisée du ballet final; le récitatif « sec», caractéristique de l'opéra bouffe italien, est le principal moyen de communication des personnages et lorsque Lucinde et Lorenzo se lancent dans un duo d'amour« classique»... la musique devient, du coup, une aimable charge du lyrisme à la Puccini. On peut, enfin, faire un rapprochement entre la façon dont sont représentés, du point de vue musical, les quatre médecins pédants et ignares de Molière et la satire des *Maîtres Chanteurs* de Wagner — lequel a stigmatisé en Beckmesser la coterie des musiciens scolastiques, obsédés par le dogme jusqu'à en devenir insensibles devant le fait d'art.

Au fond, *l'Amour Médecin* est une « farce», une « moralité» touchant aux vérités de la vie et de l'art, et réalisée d'une manière pétillante, avec goût, de façon à être accessible à un large public. C'est, en même temps, l'interprétation roumaine d'un thème classique, une nouvelle illustration du contact toujours fécond entre la création nationale et la création universelle. On y trouve également une intention de structure formelle, la musique de l'opéra totalisant approximativement, par ses segments, l'équivalent des quatre parties d'une symphonie. Mais dans la salle, le fait musical n'en a pas moins paru si lié au fait scénique, chaque moment sonore étant investi d'une fonction visuelle précise, que la simple audition de la partition

ferait perdre à celle-ci une partie de son charme. C'est qu'il ne faut pas oublier que l'opéra n'est pas uniquement fait pour être écouté, mais aussi pour être vu — idéal ancien des créateurs qui ont médité sur le destin esthétique de cet art.

RADU GHECIU

Les livres

UNE HISTOIRE DU BALLET

Les noms des trois auteurs de *l'Histoire du Ballet*, récemment parue à Bucarest sous les auspices des Editions Musicales de l'Union des Compositeurs de Roumanie, constituent une bonne carte de visite: Tilde Urseanu, maître de ballet et chorégraphe à l'Opéra de Bucarest, Ion Ianegic, musicologue et professeur d'histoire du ballet à l'Ecole de Chorégraphie de Bucarest et Liviu Ionesco, chef d'orchestre et compositeur. Ecrite sous la direction d'un praticien, d'un théoricien en l'art de Terpsichore et d'un adepte d'Euterpe, *l'Histoire du Ballet* répond à un double desiderata: celui d'une présentation descriptive des œuvres (fondée sur une vaste documentation) et, en même temps, celui d'un déchiffrage des sens, de l'examen d'une évolution.

Le titre du livre, pourrait faire croire que son domaine d'investigation se circonscrit à l'histoire du ballet proprement dit, laquelle, commence — suivant une opinion généralement acceptée — à la fin du XVIe siècle, plus exactement avec la représentation, le 15 novembre 1581, au Palais-Bourbon de Paris, du célèbre Ballet comique de la reine. Or les auteurs font aussi une incursion dans l'histoire de la danse qui a précédé cette époque. Ainsi la première partie de l'étude permet-elle de passer en revue le phénomène-danse, dès ses premières apparitions. Magie et rite durant la période trouble, primaire, de l'humanité, considérée par les peuples de l'antiquité comme un « don des dieux », la danse poursuit son existence sous des formes nouvelles à l'époque médiévale, puis pendant la Renaissance, etc.

Dans la deuxième partie du livre, les auteurs, entrant dans le vif du sujet, suivent attentivement l'évolution du ballet, devenu art autonome. Ils décrivent les ballets célèbres d'époque, et soulignent en même temps la contribution d'une illustre galerie de chorégraphes et de danseurs à la détermination du genre. Avec émotion, le livre évoque l'époque du ballet romantique — du « Ballet blanc » où s'inscrivirent les volutes de cristal de Maria Taglioni et de Carlotta Grisi et la « cachucha » passionnée de Fanny Elssler — et comprend également une vue d'ensemble du ballet de la période post-romantique.

Le ballet du XXe siècle, à l'histoire si diverse et si agitée, se voit consacrer quelques chapitres substantiels. Ici aussi, la contribution apportée au spectacle de danse par de fortes personnalités artistiques se manifestant en dehors des canons du ballet ou même à leur encontre — comme Loïe Fuller, Isadora Duncan et Dalcroze — n'est pas ignorée. La période d'effervescence due aux célèbres « Ballets Russes » de Diaghilev fait l'objet d'une étude détaillée, de même que l'activité de Serge Lifar et les spectacles organisés par des animateurs bien connus. Le livre présente les créations des « ballets suédois » et celles de l'expressionnisme chorégraphique allemand; il offre des données sur le développement rapide du ballet en Amérique et en Angleterre. Un chapitre est encore consacré aux spectacles et aux personnalités marquantes du ballet européen, après la deuxième guerre mondiale. On y trouve des noms bien connus qui sont déjà entrés dans l'histoire d'or du ballet.

Les deux derniers chapitres de l'ouvrage sont particulièrement intéressants. L'un d'eux a trait à la pénétration des caractéristiques nationales dans l'art du ballet des XIXe et XXe siècles, en Espagne, en Pologne, en Hongrie, en Tchécoslovaquie, en Yougoslavie, au Danemark, en Allemagne, en Union Soviétique et à Cuba. Les amateurs de danse peuvent connaître de la sorte, en un tout cohérent, l'activité chorégraphique moins bien connue de certains pays, activité dont il n'est pas parlé dans d'autres histoires du ballet.

C'est au ballet roumain qu'est consacré le dernier chapitre du livre. Se penchant avec un soin méticuleux sur le passé, les auteurs reconstituent le fil sinueux de l'évolution d'un art qui connaît aujourd'hui, en Roumanie, un épanouissement spectaculaire. On rappelle, dans ce chapitre, les premiers spectacles de ballet, offerts au XVIIIe siècle par des troupes étrangères; on y voit évoqués les efforts de certains lettrés et artistes, en vue de promouvoir un ballet autochtone et une danse roumaine du genre cultivé. Ion Heliade Rădulesco et Gh. Asachi écrivent des pastorales avec des chansons et des danses roumaines. Petre Grădişteanu écrit le livret d'un ballet *la Danse en or ou le Démon de la danse vaincu*, dans lequel, à côté des variations classiques, entrent des danses populaires roumaines, telles que la « hora », la « bătuta », le « brîul » et les « căluşari ». Le folklore autochtone est présent dans la plupart des premiers ballets roumains, auxquels il confère une physionomie propre. Par leurs créations musicales, spécialement composées pour le ballet, des compositeurs de prestige — parmi lesquels Mihaïl Jora, Paul Constantinesco, Zeno Vancea — ont contribué à notre époque à la réalisation d'œuvres originales, d'une haute tenue artistique. Fait digne d'être retenu, parmi les premières manifestations chorégraphiques roumaines ayant obtenu du succès à l'étranger, se trouvent celles de facture spécifiquement nationale, tel le ballet

Noces dans les Carpates, (chorégraphie de Floria Capsali) ainsi que les danses roumaines présentées par Vera Proca-Ciortea.

Plus loin, les auteurs du livre analysent largement la rapide ascension du ballet roumain. Le nombre de scènes de ballet a augmenté, le répertoire se diversifie, et comprend actuellement, outre les ballets du répertoire universel, des créations autochtones de valeur. La chorégraphie roumaine enregistre des succès dans la recherche d'un style propre, comme nous le démontrent les nombreux ballets réalisés par des maîtres chorégraphes comme Tilde Urseanu, Oleg Danovski, Vasile Marco, Gelu Mateï. Synthèse harmonieuse de la technique classique académique avec les pas de danse du folklore roumain, les ballets *Harap alb*, *les Haïdouks*, *Călin*, *Au Marché*, *Priculiciul*, *Iancou Jianu*, *le Retour des abîmes*, *Mademoiselle Nastasie*, représentent autant de succès évidents de la chorégraphie roumaine. Le livre analyse également les créations des danseurs roumains: Valentina Massini, Irinel Liciu, Magdalena Popa, Ileana Iliesco, Alexa Dumitrache-Mezincesco, Gheorghe Cotovelea et Sergiu Stefanski — représentants de marque de la danse en Roumanie, très appréciés aussi par le public de l'étranger.

TEA PREDA

ÉCHOS

● Les concerts et spectacles ayant eu lieu à Bucarest à l'occasion du IVe Festival musical International « Georges Enesco » (septembre 1967) ont joui de la participation de nombreux interprètes prestigieux du monde entier. Rappelons — outre les ensembles, solistes et chefs-d'orchestre du pays-hôte — l'Orchestre Philarmonique de Moscou sous la baguette de Kiril Kondrachine, la Philharmonie de Los Angeles, dirigée par Zubin Mehta, le Corps de Ballet du Grand Opéra de Paris, le Quatuor « Tatraï » (Hongrie), le Nonnet tchèque, les chefs-d'orchestre Alberto Erede (Italie), Antal Dorati (Grande-Bretagne), Kurt Mazur (République Démocratique Allemande); les pianistes Van Cliburn et André Watts (U.S.A.), Friedrich Gulda (Autriche); les violonistes David Oistrak (U.R.S.S.), Isaac Stern (U.S.A.) et Claire Bernard (France); le violoncelliste Mstislav Rostropovitch (U.R.S.S.); les cantatrices Claire Watson (U.S.A.) et Marcella de Osma (Italie). Parmi les personnalités du monde musical ayant été les hôtes du Festival, on a également compté: Nadia Boulanger, Georges Auric, le marquis de Gontaut-Biron, Marc Pincherle (France); Henri Gagnebin, André Marescotti (Suisse); Hans Sittner (Autriche); Dmitri Tziganov, Nina Emelianova (U.R.S.S.); Lionel Salter (Grande. Bretagne); Napoleone Anovazzi, Roman Vlad (Italie); Rolf Liebermann, Herbert Sass, Werner Egk (République Fédérale d'Allemagne), Amadeus Webersinke (République Démocratique Allemande), Robert Mann (U.S.A.); Helena Oliveira (Brésil); Joseph Vlach (Tchécoslovaquie); Vagon Hlomboe (Danemark) etc.

Les jurys du IVe Concours International « Georges Enesco » qui s'est déroulé en même temps que les manifestations du Festival, ont décerné les prix suivants: *Violon* — I-er Prix: Zinovie Vinnikov (U.R.S.S.), IIe Prix: Bogodar Kotorovitch (U.R.S.S.), IIIe Prix: Mariana Sîrbu (Roumanie), IVe Prix: Elena Adjemova (U.R.S.S.), Ve Prix: Angela Gavrilă (Roumanie). Mentions: Gabriela Ijac, Cornelia Vasile (Roumanie), Jürgen Pilz (République Démocratique Allemande), Takagi Mariko (Japon); *Piano* — I-er Prix: Radu Lupu (Roumanie) et Samvel Aloumian (U.R.S.S.), IIe Prix: Dan Grigore (Roumanie), IIIe Prix: Anatolii Ugorski (U.R.S.S.), IVe Prix: Joseph Alfidi (U.S.A.), Ve Prix: Pascal Mahé-Rogé (France). Mentions — Tiberiu Szasz (Roumanie), Cristiana Ortiz (Brésil), Laszlo Baranyay (Hongrie); *Chant femmes* — I-er Prix: Viorica Cortez-Guguianu (Roumanie), IIe Prix: Nina Totzeva (Bulgarie), IIIe Prix: Alisa Djamagortzian (U.R.S.S.), IVe Prix: Niculina Mirea (Roumanie), Ve Prix: Maria Slătinaru (Roumanie). Mention — Margareta Smirnova (U.R.S.S.); *Chant hommes* — IIe Prix: Dionisie-Ludovic Konya (Roumanie), Ionel Pantea (Roumanie); IIIe Prix: Pompei Hărăşteanu (Roumanie). Mention — Lajos Miller (Hongrie). Les I-er, IVe et Ve prix n'ont pas été décernés.

● La basse roumaine Ionel Pantea vient de remporter un 3e prix au concours international des solistes, organisé durant le festival de musique « Prague au printemps ». Un 2e prix a été décerné au clarinettiste Aurelian Octav Popa, à Biethoven, en Hollande; le soliste roumain a donné plusieurs récitals à Amsterdam et Breukelen et y a interprété, en première audition, la *Sonate pour solo clarinette* de Tiberiu Olah, les *Variantes* de Costin Miereanu et la *Sonate pour clarinette et piano* d'Alexandru Hrisanide.

● Au pupitre de l'orchestre philarmonique d'Ankara le chef d'orchestre roumain Constantin Bugeanu a dirigé un concert de musique roumaine. Au programme: *Hommage à Georges Enesco*, de Theodor Grigoriu, le *Concerto pour piano et orchestre* de Paul Constantinesco (soliste Valentin Gheorghiu), *les Paysages moldaves*, de Mihail Jora et la Ière *Rapsodie* de Georges Enesco. L'orchestre de la Cinématographie a donné à Bucarest un concert de musique symphonique turque comprenant la 3e *Symphonie* d'Ulvilemal Erkin, la *Ballade pour orchestre* de Necil-Kîzîrm Akses, et *les Variations pour piano et orchestre* de Djemal Rechid Rey. Les compositeurs ont dirigé leurs oeuvres eux-mêmes, (soliste la pianiste turque Idil Biret).

● L'Opéra de Nuremberg a demandé au metteur en scène Alexandru Szinberger, de Cluj, d'assurer la mise en scène de *La Flûte enchantée*, de Mozart.

● L'Opéra de Toulouse a donné une représentation d'*Aida* de Verdi avec le concours des chanteurs roumains: Arta Floresco, soprano, Viorica Cortez-Guguiano, mezzo-soprano, David Ohanesian, baryton, et Ludovic Spiess, ténor. Theodora Lucaciu, Dorothea Palade et David Ohanesian ont interprété *Carmen* de Bizet à Liège, sous la direction de Mihai Brediceanu. L'Opéra de Nice a donné deux représentations des *Noces de Figaro*, avec le baryton Dan Iordăchesco dans le rôle principal et Cornel Trăilesco au pupitre. Emilia Petresco, soprano, a été la soliste d'un concert donné à Copenhague. Au programme, *la Création*, oratorio de Haydn.

● Plusieurs musiciens roumains ont entrepris des tournées à l'étranger en fin de saison: le violoniste Ion Voico à Berlin-Ouest, le pianiste Radu Lupu dans plusieurs villes des Etats-Unis, le violoncelliste Radu Aldulesco en Espagne et au Danemark, le pianiste Nicolae Brânduş à Sofia. Le chef d'orchestre Paul Popesco a dirigé l'orchestre symphonique de Nancy (le programme comprenait en première audition *Deux Esquisses symphoniques* de Doru Popovici). Le quintette roumain « Musica nova » (Hilda Jerea — piano, Mircea Oroveanu — violon, Valeriu Pitulice — viole, Cătălin Ilea — violoncelle, Aurelian Octav Popa — clarinette) s'est produit au festival de musique qui s'est déroulé dans le pittoresque château de Lanut, en Pologne.

● Le soprano roumain Marina Krilovici a remporté le 1er prix au Concours international de chant qui vient d'avoir lieu à Montréal, à l'occasion de l'Exposition Mondiale 1967; le soprano Agatha Druzesco s'est vu décerner la Médaille d'or au Concours international de chant et d'opéra, à Reggio-Emilia (Italie).

● Au cours de la seconde moitié de la saison 1966—1967, un grand nombre de musiciens étrangers ont donné des concerts en Roumanie; citons: les violonistes Christian Ferras (France), Roza Fain (U.R.S.S.), Stanley Weiner (U.S.A.), Dina Schneidermann (Bulgarie), Heinz Schulk (R. D. Allemande), Yunico Kuronuma (Japon); les pianistes Shura Cherkassky (U.S.A.), Jean Cassedessus (France), Ranko Tudor (Yougoslavie), Lottie Morel (Suisse), Harry Datyner (Belgique), Alicia de Larrocha (Espagne), Toos Onder de Wijgaard (Hollande); le violoncelliste Pierre Fournier (France); les chefs d'orchestre Jean Perisson (France), Herbert Kegel (R.D. Allemande), Djura Jaksic (Yougoslavie), Cornelius Eberhardt (R. F. d'Allemagne), Per Dreier (Danemark), Marcel Dautremer (France), Konstantin Iliev (Bulgarie), le quatuor de cuivres de New York.

ÉCHOS (Cinéma)

● Le choix des courts métrages roumains présentés au XIIIe Festival international des films de court métrage, organisé à Oberhausen, comprenait *les Roseaux* de Titus Mesaroş, *Le chemin du succès* d'Erwin Szekler, *la Goutte*, de Sabina Bălaşa, *l'Argent* de Liviu Ghigorţ, *la Pomme* de Ion Popesco-Gopo et *Biographies* de Sergiu Huzum. Marin Pirlianu, directeur des Studios « Animafilm » et le metteur en scène Titus Mesaroş représentaient les cinéastes roumains à ce festival.

● Les opérateurs roumains Costache Ciubotaru et Alexandru Intorsureanu, qui viennent d'effectuer un voyage aux Etats-Unis, ont été élus membres actifs de la Société de technique cinématographique et de télévision de ce pays.

● Aux Studios « Bucarest » on tourne actuellement *Celui qui ouvrira la porte*, film évoquant les responsabilités assumées par les gens d'âge mûr envers les jeunes; mise en scène: Gheorghe Naghi; scénario: Alexandru Andriţoiu et Nicolae Ştefănesco; prises de vues: Gh. Viorel Todan. La distribution comprend Ştefan Mihăilesco-Brăila, Corina Constantinesco, Olga Tudorache, Vasilica Tastaman, Aurel Cioranu et le jeune Costel Opresco. Le metteur en scène Francisc Munteanu, tourne actuellement *Le Ciel commence au 3e étage*, adaptation cinématographique de sa nouvelle du même nom; le film est interprété par Silviu Stănculesco, Irina Gărdesco, Emil Hossu, C. Ionesco-Gion, Matei Alexandru, Şt. Ciubotăraşu.

● Les Studios « Animafilm » de Bucarest viennent de réaliser deux films destinés aux enfants: *La Fille du Vent* (scénario: Luiza Vlădesco; mise en scène et dessins: Laurenţiu Sîrbu; prises de vues: Constantin Iscrulesco) et *Le sel dans les plats*, adaptation cinématographique d'un conte de fées classique de Petru Ispiresco (mise en scène et scénario: Tatiana Apahideanu; animation: Bogdan Văvoiu).

● Le film roumain « Năică et la cigogne » d'Elisabeta Bostan a reçu la Médaille d'argent au VIe Festival international du film pour enfants qui a eu lieu à La Plata (Argentine).

● Les journées du cinéma roumain se sont déroulées au cinéma « Archimede » à Rome. On y a présenté plusieurs films artistiques: *La Forêt des Pendus*, *les Daces*, *Dimanche à 6 heures*, *les Haïdouks*, ainsi qu'un choix de documentaires.

● En « hommage » au metteur en scène roumain Jean Georgesco, la « Cinémathèque » de Bucarest a présenté les films *Une nuit orageuse* (1943) et *le Songe d'une nuit d'été* (1946). On a pu voir également Jean Georgesco acteur dans « Le Commandant Mura » de Ion Timuş et « C'est ça la vie » (mise en scène de Marin Iorda).

ÉCHOS (Beaux-arts)

● L'art populaire fait l'objet de nouveaux documentaires roumains: *L'art roumain ancien* (scénario et mise en scène de Slavomir Popovici; prises de vues: Constantin Dembinski), consacré à l'art folklorique du XVe siècle; *Un Triptyque d'art populaire* (scénario et mise en scène de Gh. Horvath; prises de vues: Karol Kovacs), formé des portraits d'une tisseuse, d'un céramiste et d'un sculpteur sur bois; *Eglises en bois* (scénario et mise en scène: Pavel Constantinesco; prises de vues: Vasile Mănăstireanu).

● Les revues roumaines spécialisées abordent fréquemment les questions de l'art populaire et artisanal, partie intégrante de notre patrimoine culturel, qu'il importe de valoriser. Cornel Irimie, maître de recherches, vient de publier un article très remarqué sur la « Signification de l'art populaire roumain » («Contemporanul», no 20/1967); il y émet l'hypothèse que les figurines en terre cuite remontant à l'âge du bronze, notamment celles qui furent mises au jour à Cîrna et à Ostrovul Mare, sont parmi les premiers documents que nous possédons sur les costumes portés sur le territoire roumain. Les traditions et l'état actuel de l'art de la sculpture sur bois font l'objet d'un article du sculpteur Geza Vida (« Scînteia », no 7292). Après avoir rappelé que le Maramureş, en Transylvanie, et le Gorj, en Olténie, ont produit les plus beaux exemplaires de cet art, l'auteur passe brièvement en revue les diverses formes revêtues en Roumanie par l'art artisanal de la sculpture sur bois.

● M. David Talbot Rice, professeur d'histoire de l'art à l'Université d'Edimbourg, a récemment tenu à l'Académie de la R. S. de Roumanie quelques conférences sur les recherches les plus nouvelles de la byzantinologie.

● Artistes roumains à l'étranger. Expositions de peinture et de dessin: Ligia Macovei, Brăduţ Covaliu, Ion Biţan (Lidice), Mihu Vulcănesco (Vienne); sculpture: George Apostu (Paris). Des expositions d'art décoratif réunissant des céramiques, des objets en verre et des tapisseries exécutés par des artistes roumains ont eu lieu à Cologne, Brauschweig et Bochum.

ÉDITIONS DE L'ACADÉMIE DE LA RÉPUBLIQUE SOCIALISTE DE ROUMANIE

A. D. XENOPOL: *Opere economice* (Ouvrages économiques). Choix des textes, notes et introduction de Ion Vevena. ALEXANDRU ODOBESCO: *Opere* (Oeuvres). 2e vol., 1861—1870. Edition critique sous la direction du prof. Alexandru Dima. DAN BERINDEI: *L'Union des Principautés Roumaines*. ALEXANDRU VULPE: Necropola hallstattiană de la Ferigile (la Nécropole hallstattienne de Ferigile). Mentionnons aussi le volume *Documente privind istoria României* (Documents concernant l'histoire de Roumanie), recueillis et publiés par Andreï Oțetea, de l'Académie.

ÉDITIONS LITTÉRAIRES

Poésie: VLAÏCO BÂRNA: *Ceas de umbră* (Heure d'ombre). MIHAÏ BENIUC: *Alte Drumuri* (Autres routes). G. R. CHIROVICI: *Algoritm* (Algorythme). Traïan Coșovei: *Cînd mă grăbeam spre mare* (Quand je me hâtais vers la mer). ANGHEL DUMBRĂVEANU: *Iluminările mării* (la Mer illuminée). TUDOR GEORGE: *Balade* (Ballades). GRIGORE HAGIU: *Sfera gînditoare* (la Sphère pensante). MARCEL MIHALAȘ: *Nume* (Nom). ADRIAN MUNȚIU: *Fața a doua* (l'Autre face). GEORGE DEMETRU PAN: *Dincolo de mine* (Au-delà de moi-même). PETRE PASCO: *Bucuriile mele* (Mes joies). LUCIAN RĂDAN: *Lumini și umbre* (Lumières et ombres). DOÏNA SĂLĂJAN: *Versuri* (Vers). ION VINEA: *Ora fîntînilor* (l'Heure des Fontaines). CLEMENTINA VOINESCO: *Timp vechi* (Vieux temps). Journal lyrique. Dans la collection « Les écrivains roumains »: GEORGE COȘBUC: *Opere alese* (Oeuvres choisies), 1er vol., Poésies, édité et préfacé par Gavril Scridon. ION HELIADE RĂDULESCO: *Opere* (Oeuvres), 1er vol., poèmes. Edition critique de Vladimir Drîmbă. Introduction d'Al. Piru. La collection « Luceafărul » présente: *Jocul Anilor* (le Jeu des Années) par MARTA BĂRBULESCO, *Furăm trandafiri* (Nous volons des roses) par IOANA DIACONESCO, *Cocorul din unghi* (la Grue du coin) par ILARIE HINOVEANU, *Germinații* (Germinations) par PETRE GHELMEZ, *Bărbații acestui pămînt* (Les Hommes d'ici-bas) par DAMIAN NECULA, *Pentru a iubi* (Pour aimer) de GEORGE SURU.

Prose: TUDOR ARGHEZI: *Scrieri* (Oeuvres), vol. XVe (Sujets), vol. XVIe (Prose). POMPILIU CONSTANTINESCO: *Scrieri* (Oeuvres), 2 vol. édités par Constanța Constantinesco. Préface de Victor Felea. Romans: ION BRAD: *Descoperirea familiei* (la Découverte de la famille), 2e éd. VINTILĂ CORBUL: *Dinastia Sunderland Beauclair* (la Dynastie des Sunderland Beauclair), 1er vol. LIVIU REBREANU: *Ion*. Nouvelle édition. PETRU SALCUDEANU: *Prea cald pentru luna mai* (Il fait trop chaud pour le mois de mai). Dans la collection « Romans d'hier et d'aujourd'hui »: CELLA SERGHI: *Cartea Mironei* (le Livre de Mirona). 2e éd. LIVIU REBREANU: *Ciuleandra*. ION SLAVICI: *Mara*. Nouvelles. récits: SICĂ ALEXANDRESCO: *Un comediant și o fată de familie și alte schițe* (Un comédien et une jeune fille de bonne famille, suivi d'autres nouvelles). ION BĂIEȘU: *Sufereau împreună* (Ils souffraient ensemble). 2e éd. V. DEMETRIUS: *Scrieri alese* (Oeuvres choisies), 1er vol. CONSTANTIN MATEESCO: *Auroaica*. Reportages, mémoires, notes de voyage: BARUȚU T. ARGHEZI: *Pași prin lume* (A travers le monde). ANDREI PANDREA: *Medic la Boïșoara* (Médecin à Boïșoara). MIRON RADU PARASCHIVESCO: *Drumuri și Răspîntii* (Routes et Carrefours) (1937—1944). CONSTANTIN PRISNEA: *Călătorii* (Voyages). ISAÏA RĂCĂCIUNI: *Amintiri* (Souvenirs). AL. ROSETTI: *Scrieri (Note din Grecia, Diverse)* (Oeuvres. Notes sur la Grèce et autres). IOAN SLAVICI: *Amintiri* (Souvenirs). La collection « Luceafărul » vient de publier des nouvelles de AUREL DEBOVEANU: *Miss 65*, et de VIRGIL DUDA: *Povestiri din provincie* (Récits provinciaux).

Critique et histoire littéraire: NICOLAE CIOBANU: *Nuvela și povestirea contemporană* (La nouvelle et le récit contemporains). B. ELVIN: *Modernitatea clasicului I. L. Caragiale* (La modernité de I. L. Caragiale, ce classique). MONICA LAZĂR: *Pavel Dan*. D. MURĂRAȘU: *Comentarii eminesciene* (Commentaires sur Éminesco). AL. PIRU: *G. Ibrăileanu: Viața și opera*. (La vie et son oeuvre). I. M. RAȘCO: *Amintiri și medalioane literare* (Souvenirs et médaillons littéraires): *G. Bacovia, G. Ibrăileanu. I. VALERIAN: Cu scriitorii prin veac* (En parcourant le monde avec les écrivains). D. VATAMANIUC: *G. Coșbuc. O privire asupra operei literare* (Etude sur son oeuvre littéraire). Dans la collection « Biblioteca pentru toți »: VASILE ALECSANDRI: *Poezii* (Poèmes) 2 vol. Préface de Paul Cornea. CALISTRAT HOGAȘ: *Proză* (Prose) 1er vol. *(Pe drumuri de munte)* (En montagne), 2e vol. *(Amintiri)* (Souvenirs). Préface de Constantin Ciopraga. GIB MIHĂESCO: *Nuvele* (Nouvelles), 2 vol. Préface de Nicolae Manolesco. LIVIU REBREANU: *Răscoala* (La Révolte), 2 vol. Préface d'Ovid S. Crohmălniceanu. IONEL TEODOREANU: *La Medeleni* (A Medeleni), 4 vol. Préface de Nicolae Ciobanu. Dans la même collection ont paru les traductions: PERSE, JUVÉNAL, MARTIAL: *Satire și epigrame* (Satires et épigrammes) (tr. Tudor Măinesco et Alexandru Hodoș). BERTOLT BRECHT, *Opera de trei parale* (l'Opéra de quat'sous) (tr. par Tudor Arghezi, Emma Beniuc, Ion Cantacuzino,

Isaïa Răcăciuni et Florin Tornea). J. W. GŒTHE: *Poezie și adevăr* (Poésie et vérité), 3 vol. (tr. par Tudor Vianu), HERMAN MELVILLE: *Benito Cereno și alte povestiri* (Benito Cereno, suivi d'autres nouvelles) (tr. par Petre Solomon). HARRIET BEECHER STOWE: *Coliba unchiului Tom* (la Case de l'oncle Tom). (tr. par Mihnea Gheorghiu).

ÉDITIONS DE LA JEUNESSE

Poésie: ION RAHOVEANU: *Decolare* (Décollage). DAMIAN URECHE: *Invitație la vis* (Invitation au rêve). Dans la collection « Luceafărul »: *Din versurile unui medic de țară* (Vers d'un médecin de campagne) par EMIL BUNEA. *Prose:* CONSTANTIN CHIRIȚĂ: *Drum bun, cireșari!* (Bon voyage, cueilleurs de cerises), nouvelle édition. IOANA POSTELNICO: *Plecarea Vlasinilor* (Le départ des Vlasin) IIe édition. ALEXANDRU ȘAHIGHIAN: *Povești Dunărene* (Histoires Danubiennes), nouvelle édition. ILIE TĂNĂSACHE: *Timpul fără cusur* (Le temps sans faille). ALEXANDRU VERGU: *Vîrsta dificilă* (l'Âge ingrat). Signalons aussi un volume de reportages de LUCIAN ZATTI: *Orașele dragostei* (Villes d'amour) et des ouvrages des vulgarisation: *Indienii din Matto Grosso* (Les Indiens du Matto Grosso) de M. GH. ANDRIEȘ, et *Polinesienii* (les Polynésiens) de I. VLĂDUȚIU. Dans la collection « Luceafărul » vient de paraître: *Foaia de parcurs* (Feuille de route), récits de TUDOR URSU. Mentionnons également: NICOLAE BĂLCESCO: *Românii sub Mihaï Voevod Viteazul* (Les Roumains sous Michel le Brave) 2 vol. dans la collection « Lyceum ». S. DĂRĂSCO, N. MIHĂILEANU: *Alexandru Dărăsco* (dans la collection « Les Hommes célèbres »). ION OCHINCIUC: *Răzbunarea Ofeliei* (la Vengeance d'Ophélie), (dans la collection « Aventura »). LEONID PETRESCO: *Nu căutați eroul!* (Ne cherchez pas le héros!). G. ANANIA; R. BĂRBULESCO: *Statuia Șarpelui* (la Statue du serpent) (dans la collection « Science-fiction »). Traductions: JEROME K. JEROME: *Trei într'o barcă* (Trois hommes en bateau) (tr. par Leon Levițchi). GIANNI RODARI: *Gelsomino în țara mincinoșilor* (Gelsomino au pays des menteurs) (tr. par Despina Mladoveanu). V. ROSLEAKOV: *Poveste obișnuită* (Une histoire ordinaire, tr. par Olga Bușneag et Gheorghe Ciobanu). G. TREASE: *Umbrele din pădurea Sherwood* (Les ombres de la forêt de Sherwood. Tr. par Gavril G. B. Iordana). GABRIELA ZAPOLSKA: *Imagini* (Images, tr. par Sanda Movilă et J. Georgian).

ÉDITIONS DE LITTÉRATURE UNIVERSELLE

ERICH AUERBACH: *Mimesis* (tr. par Ion Negoïțesco). C. J. CELA: *Stupul* (la Ruche) (tr. par Ioana Zlotesco-Cioranu). K. TCHIORNYI: *Generația a treia* (la Troisième génération, tr. par Vlaïco Barna et Nicolae Guma). FR. COLOANE: *Tara de Foc* (la Terre de Feu, tr. par Ioan Radu). NGUYEN DU: *Kim Van Kiên* (tr. par Radu Boureanu). GUSTAVE FLAUBERT: *Madame Bovary* (tr. par Demostene Botez). PAUL ALEXANDRU GEORGESCO: *Teatrul spaniol clasic* (le Théâtre espagnol classique). C. I. GULIAN: *Omul în folclorul african* (L'Homme dans le folklore africain). K. KALTCHEV: *Cei doi din orașul nou* (Les deux de la ville neuve, tr. par Tiberiu Iovan). I. KOLAS: *Mlaștina* (le Marais, tr. par Ioana Postelnico et Maria Roth). V. G. KOROLENKO: *Opere alese*, vol. I et II (Oeuvres choisies). M. LALIČ: *Nunta* (Les Noces, tr. par Marcel Gafton et Voïslava Stoïanovici). MARIA TERESA LEÓN: *Cînd trecutul se numește ea* (Quand le passé c'est elle, tr. par H. Grămesco et Dan Nicolesco). E. MPHAHLELE: *Pe Second Avenue* (Deuxième Avenue, tr. par Ion Frunzetti). M. de SALABERT: *Exil interior* (Exilé en soi-même, tr. par Angela Cișmaș). A. R. SHARKAWI: *Pămînt egiptean* (Terre d'Egypte, tr. par Virgil Teodoresco et Yves Goldenberg). P. SLAVEIKOF: *Versuri alese* (Vers choisis, tr. par Victor Tulbure). LEONID SOBOLEV: *Sub vulturii imperiali* (Sous les Aigles impériales), tr. par Ecaterina Antonesco. WILLIAM STYRON: *Marșul cel lung* (la Grande Marche, tr. par Barbu Solacolu). ARNOLD ZWEIG: *Sosit-a vremea* (le Moment est venu). *Tînăra femeie din 1914* (la Jeune femme de 1914, tr. par H. Mateï. Dans la collection « Classiques de la littérature universelle »: BALDESAR CASTIGLIONE: *Curteanul* (le Courtisan, tr. par Eta Boeriu). JOKAI MOR: *Diamantele negre* (les Diamants noirs, tr. par Nicolae Jianu et Iosif Czinczár. Mme DE STAËL: *Scrieri alese* (Oeuvres choisies, tr. par Irina Mavrodin). Dans la collection « Meridiane »: *Povestiri din calendar* (Histoires de calendrier) de BERTOLT BRECHT (tr. par S. Damian). *Iarna vrajbei noastre* (l'Hiver de notre mécontentement) de JOHN STEINBECK (tr. par Mihu Dragomir et Tatiana Malița).

ÉDITIONS SCIENTIFIQUES

CAESAR: Fragmentele. Opera apocrifă (les Fragments. Oeuvre apocryphe). Introduction et notes de Cicerone Poghirc. XENOPHON: *Viața lui Cyrus cel Bătrîn, întemeietorul Statului persan* (la Vie de Cyrus l'Ancien, fondateur de l'Etat persan). GRIGORE URECHE: *Letopisețul Țării*

Moldovei (Chroniques de Moldavie). Textes établis par Liviu Onu, avec une introduction et des notes. A. ARLETTI: *Trampeador — vînător cu capcane* (Trampeador, chasseur armé de pièges). A. S. BANCIU: *Gheorghe Spaco*. G. BARBU: *Arta vindecării în Bucureşti* de odinioară. (L'Art de guérir dans le vieux Bucarest). D. BERCIU: *La izvoarele istoriei* (Aux sources de l'histoire). DUMITRU GHIŞE: *Existenţialismul francez şi problemele eticii* (l'Existentialisme français et les problèmes éthiques). G. GUILLAUMAUD: *Cibernetica şi materialismul dialectic* (la Cybernétique et le matérialisme dialectique). M. I. OPREA: *Nicolae Titulesco*. E. A. PORA: *Cinci luni în Oceanul Indian* (Cinq mois sur l'Océan Indien).

ÉDITIONS MILITAIRES

Mentionnons: *Pămîntul cîntecului* (Terre des chants), vers de MIHU DRAGOMIR. *Sfîrşitul singurătăţii* (Fin de la solitude), roman de NICOLAE JIANU. *Strămoşii* (les Aïeux), évocation de RADU THEODORU. Dans la collection « Pages d'histoire »: N. IONESCO: *le Général Eremia Grigoresco*. AL. PETRESCO: *le Sergent Elena Chiriţă*.

ÉDITIONS POLITIQUES

M. BADEA, I. ILINCIOIU: *Răscoala ţăranilor din România — 1907* (La Révolte des paysans roumains — 1907).

ÉDITIONS «MERIDIANE»

OSKAR WALTER CISEK: *Eseuri şi cronici plastice* (Essais et chroniques d'art). Albums: M. W. ARNOLD. de George Opresco. GETA BRĂTESCO, d'Anca Arghir. DAN HATMANU, d'Ileana Bratu. AUREL MĂRCULESCO, de S. Pană, IULIA ONIŢĂ, de Maria Dumitresco, VICTOR ROMAN, d'Eugen Schileru. ION THEODORESCO-SION, d'Aurelia Pavel. Signalons aussi: *Muzeul Zambaccian* (le Musée Zambaccian). Peinture. Préface de Radu Bogdan. *Lumina şi culoarea litoralului* (Lumières et couleurs de la côte). Photographies de Hedy Löffler. Préface de Vasile Nicolesco. *Tezaurul de la Pietroasa* (le Trésor de Pietroasa) d'Ecaterina Dunăreanu-Vulpe. *Crestături în lemn în arta populară romînească* (la Sculputure sur bois dans l'art populaire roumain) de BORIS ZDERCIUC et GEORGETA STOICA. M. F. BRIGUET: *Arta etruscă. Frescele de la Tarquinia* (L'Art étrusque. Les fresques de Tarquinia). CÉCILE GOLDSCHEIDER: *Rodin*. Perioada 1840—1886 (Période 1840—1886). P. LEPROHON: *Charles Chaplin*. J. E. MÜLLER: *Pictura modernă* I. (La peinture moderne). De Manet aux néo-impressionnistes. II. De Gauguin au Fauvisme. J. REWALT: *Cézanne*. Paysages. Dans la collection « Les Monuments historiques »: *Mănăstirea Sinaia* (le Monastère de Sinaia) de C. BUŞE. *Mănăstirea Agapia* (Le Monastère d'Agapia) de PETRE LUPAN. *Biserica Sf. Mihail din Cluj* (L'Eglise Saint-Michel, à Cluj) de VIORICA MARICA. *Monumentele de pe Dealul Patriarhiei* (Les Monuments sur la colline de la Patriarchie) de P. E. MICLESCO. *Mănăstirea Curtea Veche* (le Monastère de Curtea Veche) de C. MOÏSESCO. *Biserica Sf. Nicolae din Scheii Braşovului* (L'église Saint-Nicolas de Scheii Braşovului) de CORINA NICOLESCO.

ÉDITIONS MUSICALES

Musicologie-chorégraphie: R. ALEXANDRESCO: *Claude Debussy. Sa vie et son œuvre.* ELISABETA DOLINESCO: *Anton Pann.* ROMAIN ROLLAND: *Lully.* FILIPPO SACCHI: *Toscanini.* Partitions: D. BUGHICI: *Symphoniette* H. E. LERESCO: *Poèmes choraux.* C. C. NOTTARA: *6 études pour viole.* RADU PALLADY: *Chansons et choeurs.* AL. PAŞCANU: *In Memoriam.* A. PORFETYE: *Piccola sonata per violino ed organo* (ossia pianoforte). ST. ZORZOR: *Sonate pour violon et piano.* Dans la collection « Les classiques de la musique universelle »: ACCOLAY: *1er Concerto en la mineur pour violon et piano.* HAËNDEL: *Concerto pour viole et piano.* MOZART: *Concerto en ré majeur pour violon.* MOZART: *Sonates pour piano,* 2e vol. VIVALDI: *Concerto en sol majeur pour violon, orchestre de cordes et orgue.* WEBER: *Perpetuum mobile* (Rondeau, op. 64. Pour piano).

DISQUES «ELECTRECORD»

— ECE—0257. DIMITRIE CUCLIN: *11e Symphonie en la bémol majeur,* dédiée à Mozart.
— ST—ECE—0265. *Récital de madrigaux* interprétés par le chœur « Madrigal » du Conservatoire « Ciprian Porumbesco », sous la baguette de Marin Constantin.
— ECE—0261. *Récital de violon* Lola Bobesco. JOHANN SEBASTIAN BACH: *3e Sonate en mi-majeur pour violon et piano;* JOAQUIN NIN: *Quatre commentaires;* IGOR STRAVINSKI — SAMUEL DUSKIN: *Suite italienne.* Au piano: Mariana Kabdebo.

— ST—ECE—0263. BEETHOVEN: *Sonates pour piano*, no 8 (La Pathétique) et 14 (Au clair de lune). Au piano: Valentin Gheorghiu.
— 16 EXE 0269. *Les Rustres*, de CARLO GOLDONI, traduction et adaptation de Sică Alexandresco. Distribution: Gr. Vasiliu-Birlic, Tanţi Cocea, Niki Atanasiu, Al. Giugaru, Cella Dima, Eugenia Popovici, George Calboreanu, Silvia Dumitresco-Timică, Marcel Anghelesco, Radu Beligan. Mise en scène: Sică Alexandresco.

NOS COLLABORATEURS

RADU BOUREANU est né en 1906 à Bucarest, où il a suivi les cours du Conservatoire de Musique et d'Art dramatique. Il fait ses débuts en 1927 avec des vers parus dans la presse littéraire. Son premier volume de poésies, Vol blanc, *paraît en 1932, suivi par* le Golfe du sang *(1936)*, la Fille de l'ombre *(nouvelles — 1936)*, la Vie du Spatar Milesco *(évocation historique — 1937)*, l'Enigmatique Baïkal *(roman — 1938*, le Sang des peuples *(vers — 1948)*, la Tasse *(nouvelle — 1956)*, l'Ombre des étoiles *(poésies — 1927 — 1957)*, Chant pour la cité de Bucur *(vers — 1959)*, la Mort des Moulins-à-vent *(vers — 1961)*, le Cœur dessiné *(vers — 1964)* le Village sans amour *(1966 — poème dramatique ayant valu à son auteur le Prix de l'Union des Ecrivains). Radu Boureanu est le rédacteur en chef de la revue « Viaţa Românească ».*

NICOLAE LABIŞ (1935 — 1956) était considéré comme le plus grand espoir de la jeune poésie roumaine d'après-guerre. Il est mort des suites d'un accident, alorqu'il n'avait publié que deux plaquettes de vers: Jeune Faon *et* Premières amours *(parues l'une et l'autre en 1956)*. La lutte contre l'inertie *est un volume posthume, paru en 1958, qui réunit une grande partie de ses poésies publiées dans des revues, ainsi que celles qui sont restées à l'état de manuscrit. Très populaire, l'œuvre poétique de Nicolae Labiş a été plusieurs fois rééditée.* (Premières amours — *1962*; La mort de la Biche — *1964*; l'Albatros tué — *1966*).

RADU STANCA (1920—1962) débuta comme poète lorsqu'il était encore sur les bancs de l'école, par des vers publiés dans « Naţiunea română » et « Gînd românesc ». Etudiant en philosophie, à Cluj et à Sibiu il collabora aux revues littéraires « Simpozion », « Kalende » et « Vremea »; sa personnalité s'affirma pleinement lors de la parution du cycle de ballades publié en 1945, dans « Revista cercului literar » de Sibiu. Sa création poétique a été réunie après sa mort dans le volume Vers *(1966). Radu Stanca fut également un essayiste et un homme de théâtre de valeur; premier metteur en scène au Théâtre d'Etat de Sibiu et au Théâtre National de Cluj, il s'était vu décerner en 1953 un Prix d'Etat pour ses mérites scéniques.*

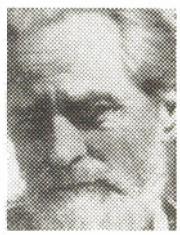
SAŞA PANA, né à Bucarest en 1902, y fit ses études de médecine. Il débuta en 1921 à la revue « Rampa » et devint rapidement l'un des principaux animateurs de la revue d'avant-garde « Unu ». On lui doit des volumes de poésie: L'encoche d'un mortel *(1925)*, Le mot talisman *(1933)*, Voyage en funiculaire *(1934)*, l'Herbe des fers *(1937)*, Les montagnes, la nuit, l'angoisse *(1940)*, Pour la liberté *(1946)*, Poèmes sans imagination *(1947)*, Poèmes et poésie s1925—1965 *(1966)*; *des poèmes en prose:* Diagrammes *(1930)*, Equinoxe arbitraire *(1931)*, La vie romancée du Bon Dieu *(1932)*; *des recueils de nouvelles:* Tilbîc, Tureatcă et Co *(1948)*, Le cordon sanitaire *(1949)*, A la veille des déménagements *(1965)*; *des pièces de théâtre, des essais, etc. Il a édité plusieurs œuvres d'Urmuz et de Ion Călugăru, et a traduit en roumain des poèmes de Tristan Tzara, Paul Eluard, Ilarie Voronca, etc.*

ION GHEORGHE est né en 1935 à Florica, aux environs de Buzău. Il a suivi les cours de l'école de Pédagogie de Buzău, puis ceux de l'Ecole de Littérature et de la Faculté de langue et de littérature roumaines de Bucarest. Il a fait ses débuts en 1954 dans les pages de la revue « Viaţa Românească ». Volumes de vers: en 1960 Le pain et le sel, *en 1962* Les voies de la terre, *en 1963* Le pays des hirondelles *en 1964* la Cariatide, *en 1966* Clair de lune sur l'Océan Atlantique. *Ce dernier volume lui a valu le Prix de Poésie de l'Union des Ecrivains de la R.S. de Roumanie.*

CEZAR BALTAG est né en 1939. Licencié en philologie de l'Université de Bucarest, il a publié des recueils de vers: la Commune d'or *(1960)*, Rêve planétaire *(1964)* et Reflets *(1966). Ce dernier recueil lui a valu le Prix de poéésie de l'Union des Ecrivains de la République Socialiste de Roumanie. Cezar Baltag est rédacteur à la revue « Gazeta Literară ».*

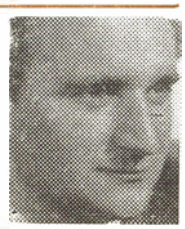
VICTORIA-ANA TAUŞAN, née au village de Borod, dans la région de Crişana, en 1937, est licenciée en droit de l'Université de Bucarest et débuta en 1963 par un volume de vers: Cadences. *Les Editions Littéraires ont publié en 1966 son volume de poésies:* Couleurs complémentaires.

MIHAÏL SADOVEANU (1880—1961) a été l'un des grands écrivains roumains de notre siècle. Après avoir travaillé un certain temps à la rédaction de la revue « Semănătorul », il est devenu l'un des principaux collaborateurs de la revue « Viața Românească » ; il a dirigé, en collaboration, les revues « Însemnări literare » et « Însemnări ieșene », puis a été, durant un certain temps, directeur des quotidiens « Adevărul » et « Dimineața ». Après la seconde guerre mondiale, il a occupé de hautes fonctions d'Etat. Vice-président de l'Académie, président de l'Union des Ecrivains, membre du Conseil Mondial de la Paix, Mihaïl Sadoveanu était titulaire du Prix International « Lénine » et de la « Médaille d'Or de la Paix ». Extrêmement vaste, son œuvre comprend des romans et des réctis historiques (la Lignée des Soimărești — *1915*; l'Auberge d'Ancoutza — *1928* ; le Signe du Cancer — *1929* ; la Branche d'or — *1933* ; les Frères Jder *(trilogie — 1935—1942)*, Nicoară Fer-à-Cheval — *1952)* ; *des nouvelles et récits inspirés par les réalités du village* (Ceux des chaumines — *1912* ; Un moulin à la dérive — *1934* ; le Hachereau — *1930*, Mitrea Cocor — *1949, etc.) ou des villes de province* (Fleur fanée — *1905* ; *les* Notes de Neculai Manea — *1907* ; l'Eau des Morts — *1911* ; l'Endroit où il ne s'est rien passé — *1933, etc.)* ; *des œuvres d'inspiration cynégétique et des descriptions pittoresques* (le Pays d'au-delà des brumes — *1926* ; l'Empire des Eaux — *1928* ; la Vallée de la Belle — *1938* ; les Contes de Bradu-Strîmb — *1943* ; *des mémoires, des articles de presse, etc.*



VASILE VOÏCULESCO (1884—1965), médecin de par sa profession, fit aussi des études supérieures de philologie. Il débuta par un volume de vers, Poésies, *paru en 1916, et fit paraître successivement :* le Pays de l'Aurochs *(1918)*, Primeurs *(1921)*, Poèmes avec des Anges *(1927)*, Destinée *(1933)*, Ascension *(1937)*, Aperçus *(1939)*, les Derniers sonnets imaginaires de Shakespeare *(poèmes posthumes, 1965). On lui doit aussi des ouvrages dramatiques :* la Fille de l'ours *(1930)*, Au seuil du miracle *(1934)*, l'Ombre *(1935). Les Editions Littéraires viennent de publier deux volumes de prose de V. Voïculesco,* la Tête d'Aurochs *et* le Dernier des Berevoi.

TEODOR MAZILU est né en 1930 à Bucarest. Après avoir travaillé un certain temps comme journaliste ; il a débuté en 1956 par un volume de petites nouvelles satiriques, Insectier de poche. *Ont suivi* la Galerie des hableurs *(nouvelles 1957)*, la Barrière *(roman, 1959)* ; Ces jours et ces nuits *(roman, 1962)*, Une promenade en barque *(nouvelles, 1964)*, L'été sur la véranda *(nouvelles, 1966). Teodor Mazilu est également l'auteur de deux comédies* Les imbéciles au clair de lune *(1962) et* Somnolente aventure *(1964).*



ION ARIEȘANU, né en 1930 à Ocna Mureșului (region de Cluj), est licencié ès lettres de l'Université de Cluj. Il a fait paraître les volumes de nouvelles et récits : Années d'Adolescence *(1962) et* le Train Bleu *(1965)*, Eté tardif *(1967 et le roman* Un bonheur compliqué *(1967).*

PAUL GEORGESCO, né en 1923 dans le village de Țăndărei, région de Bucarest, est licencié de la Faculté de Philosophie de Bucarest. Critique et historien de la littérature, il déploie une grande activité de publiciste dans les revues « Viața Românească », « Gazeta Literară », « Contemporanul », etc. Plusieurs de ses études, chroniques et articles ont été réunis dans les volumes : Essais littéraires *(vol. I — 1957, vol. II — 1959) et* Opinions critiques *(1964). Le second de ces volumes lui a valu le Prix de la critique de l'Union des Ecrivains de la République Socialiste de Roumanie. Il a publié également* la Polivalence nécessaire *(essai, 1967) et* les Âges de la jeunesse *(nouvelles, 1967).*

ION ROMAN est né en 1917 à Bucarest, Licencié ès lettres et philosophie de l'Université de Bucarest, il a publié des études d'histoire littéraire, des éditions critiques des classiques roumains, dont Șt. O. Iosif et Ion Ghica, ainsi que les monographies Anton Pann *(1954) et* I. L. Caragiale *(1965).*

MARCEL BREAZU est né à Bucarest en 1912, où il a fait ses études universitaires. Directeur-adjoint scientifique de l'Institut de Philosophie de l'Académie de la R.S.R. et professeur d'Université — titulaire de la chaire de Philosophie des Instituts d'Art de Bucarest, il a fait paraître des ouvrages où il analyse la fonction cognitive de l'art, les catégories de « valeur esthétique » et « d'idée artistique », de « goût », « d'idéal esthétique, de « style » etc. Principales œuvres : La Connaissance artistique *(1960)*, l'Education esthétique par l'art et la littérature *(1964)*, l'Esthétique de la vie quotidienne *(1966).*

VLADIMIR STREÏNU, né en 1902 à Teiu (Argeș) a fait ses études supérieures à Bucarest, Paris, et Nancy. Il est docteur ès lettres et philosophie de l'Université de Bucarest, esthéticien, critique et historien de la littérature. Citons, entre autres, les volumes Pages de critique littéraire *(1938)*, Histoire de la littérature roumaine moderne *(1943, en collaboration avec Tudor Vianu et Șerban Cioculesco)*, Nos classiques *(1943)*, La Versification moderne *(1965, Prix de la Critique de l'Union des Ecrivains), il est aussi le traducteur et le commentateur de Shakespeare, de Proust et d'autres auteurs.*

Abonnez-vous à la REVUE ROUMAINE

POUR TOUTE COMMANDE, S'ADRESSER À

CARTIMEX

Bucarest — ROUMANIE

Boîte Postale: 134—136

OU AUX CORRESPONDANTS SUIVANTS:

RÉPUBLIQUE POPULAIRE D'ALBANIE *Ndermarrja Shtetnore Botimeve*, Tirana ■ RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE ALLEMANDE *Deutscher Buchexport und-import*, Leninstrasse 16, Leipzig C. 1 ■ RÉPUBLIQUE FÉDÉRALE D'ALLEMAGNE *Kubon Sagner*, München 34, Schliessfach 68; *Presse Vertriebsgesellschaft Gmb H*, Mainzner Landstrasse 225—227, Frankfurt-am-Main; *Kunst und Wissen* — E. Biber Postfach 46, Stuttgart S. ■ AUSTRALIE *Current Book Distributors* — 40 Market Street Sydney; *A. Kessing* — Box 4886 G.P.O. Sydney ■ AUTRICHE *Globus-Verlag*, Salzgries 16, Wien I ■ BELGIQUE *Du monde entier* — 5, Place St. Jean, Bruxelles; *Agence et messageries de la presse S.A.* 14—22, rue du Persil, Bruxelles 1 ■ RÉPUBLIQUE POPULAIRE DE BULGARIE *Raznoisnos*, 1, rue Tzar Assen, Sofia ■ RÉPUBLIQUE POPULAIRE DE CHINE *Guozi Shudian* — 38, Suchou Hutung, Peking ■ RÉPUBLIQUE POPULAIRE DÉMOCRATIQUE CORÉENNE *Chulphanmul* — Pyong Yang ■ DANEMARK *Ejnar Munksgaard* — 6, Nörregade, Copenhagen ■ ÉTATS-UNIS D'AMÉRIQUE *Dolphin Service*, P.O.B. 8927, Washington 3 D.C.; *Universal Distributors Comp.* 52—54 West 13th Street, New York 11, N. Y.; *Walter Johnson Inc.* 111, Fifth Avenue New York 3 N. Y. ■ FINLANDE *Akateeminen Kirjakauppa*, Kekkuskatu 8, Helsinki ■ FRANCE *Agence littéraire et artistique parisienne*, 7, rue Debelleyme, Paris 3; *Dawson France*, 4, Fg. Poissonnière, Paris 10; *Libella*, 12, rue St. Louis-en-L'Île, Paris 4; *Messageries du Livre*, 116, rue du Bac., Paris 7 ■ RÉPUBLIQUE POPULAIRE HONGROISE *Kultura*, Föst utca 32, Budapest ■ GRANDE-BRETAGNE *Collet's Holdings Ltd.* 44 & 45 Museum Street, London W. C. 1; *I. R. Maxweil & Co.*, 3—4 Fitzroy Square, London W. 1; *Cracovia Book Comp.*, 58, Pembroke Road, London W. 8 ■ INDE *People's Publishing House*, Rani Janshi Road, New Delhi ; *National Book Agency Private Ltd.*, 12, Bankim Chatterjee Street, Calcuta 12 ; *Current Book House* P.O.B. 10071, Bombay 1 ■ ISRAËL *Haiflepac* P.O.B. 1794, Haiffa ; *Lepac Ltd.* 20, Brenner Street P.O.B. 1136, Tel-Aviv ; *Littérature et Arts M. Zilbermann* Bd. Jérusalem 36, Jaffa ■ ITALIE *Libreria Rinascita*, Via delle Botteghe Oscure 1—2, Roma ; *Cosmoscienzia*, Viale Bianca Maria 21, Milano ; *Libreria Commissionaria Sansoni*, Via Gino Capponi 26, Firenze ■ JAPON *Nauka Ltd.* 2 Kanda Jombocho 2 Chome-Chiyoda-ku, Tokyo ; *Takafumi Okamura* 1—306, Ryoke Tateno Donchi Urawa-Shi Saitama Ken ■ RÉPUBLIQUE POPULAIRE MONGOLE *Mongol Knijgotorg*, Ulan Bator ■ PAYS-BAS *Swets & Zeitlinger*, Kaizersgracht 471, Amsterdam ; *Martinus Nijhoff*, 9 Lange Voorhout, The Hague ; *Pegasus*, Boekhandel Leidseestraat 25, Amsterdam C. ■ RÉPUBLIQUE POPULAIRE POLONAISE *Dkwz Ruch* Ul. Wilcza 46, Warszawa ■ SUÈDE *C. V. Fritze* Fredsgatan 2, Stockholm 16 ■ SUISSE *Herbert Lang & Cie.* Ecke Munzgraben — Amtshausgasse Bern ; *Fachbücherei Bern* Postfach 379, Bern 2 ; *La Librairie Nouvelle* 18, rue de Carouge, Genève ■ RÉPUBLIQUE SOCIALISTE TCHÉCOSLOVAQUE *Artia* — 30, Ve Smeckach, Praha II ■ UNION SOVIÉTIQUE *Mejdunarodnaia Kniga*, Moskva G-200 ■ RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU VIET-NAM, *Xunhasaba* Hai Ba Trong 22, Hanoï ■ RÉPUBLIQUE SOCIALISTE FÉDÉRATIVE DE YOUGOSLAVIE *Jugoslavenska Knjiga* Terazije 27, Beograd II ; *Prosveta* Dobracina 30, Beograd ; *Znanstvena Knjizara* Preradoviceva 2, Zagreb ; *Forum* Vojvode Mislca Broj I, Novi-Sad.

43.434

DANS LES PROCHAINS NUMÉROS:

Vers

ION BĂNUȚĂ, RADU BOUREANU, RADU CÂRNECI, VICTOR FELEA, AL. JEBELEANU, VASILE NICOLESCO, ȘTEFAN ROLL, DOÎNA SĂLĂJAN, DIMITRIE STELARU, CICERONE THEODORESCO.

Prose

GEO BOGZA, TITUS POPOVICI, MARIN PREDA.

Littéarture roumaine de science-fiction

Textes par Al. MACEDONSKI, FELIX ADERCA, HENRIC STAHL, CEZAR PETRESCO, MIHU DRAGOMIR, VLADIMIR COLIN, VICTOR KERNBACH, SERGIU FĂRCĂȘAN, CAMIL BACIU, ADRIAN ROGOZ, OV. S. CROHMĂLNICEANU, HORIA ARAMĂ.

Commentaires et opinions: ION HOBANA, SILVIAN IOSIFESCO, MARIN SORESCO, DAN GRIGORESCO, DINU KIVU.

Pages d'histoire littéraire

ANTIM IVIREANUL présenté par Radu Albala.

1848: CONCEPTIONS ESTHÉTIQUES. Introduction par Paul Cornea.

Profil

MIHAÏL KOGĂLNICEANU par Al. Husar.

Articles

A. E. BACONSKY: *Le peintre Dumitru Ghiață*
CAMILIAN DEMETRESCO: *Les fresques médiévales du nord de la Roumanie*
GEORGE MACOVESCO: *Vingt années de littérature*
LIVIU RUSU: *Art et réalité*

IOANA KASSARGIAN: Envol (bronze) →